This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 447177

Digitized by Google

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

ML
3580
B88
Exchange
Groningen Rijksuniversiteit
Bibliotheek
ML
3580
.B88

DAS VOLKSLIED

IN DEUTSCHLAND, FRANKREICH, BELGIEN UND HOLLAND

C. BROUWER

Digitized by Google

Digitized by Google

ML
3580
,B88

DAS VOLKSLIED

IN DEUTSCHLAND, FRANKREICH, BELGIEN UND HOLLAND

Digitized by Google

Digitized by Google

DAS VOLKSLIED
IN DEUTSCHLAND, FRANKREICH, BELGIEN UND HOLLAND

UNTERSUCHUNGEN ÜBER DIE AUFFASSUNG DES BEGRIFFES; ÜBER DIE TRADITIONELLEN ZEILEN, DIE ZAHLEN-, BLUMEN- UND FARBENSYMBOLIK

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT TER VERKRIJGING VAN DEN GRAAD VAN DOCTOR IN DE LETTEREN EN WIJSBEGEERTE AAN DE RIJKSUNIVERSITEIT TE GRONINGEN, OP GEZAG VAN DEN RECTOR MAGNIFICUS DR. W. J. AALDERS, HOOGLEERAAR IN DE FACULTEIT DER GODGELEERDHEID, IN HET OPENBAAR TE VERDEDIGEN OP VRIJDAG 14 FEBRUARI 1930 TE 2¾ UUR

DOOR

CORNELIS BROUWER
GEBOREN TE MEERKERK

BIJ J. B. WOLTERS' UITGEVERS-MAATSCHAPPIJ N.V.
GRONINGEN — DEN HAAG — 1930

Digitized by Google

A 116

BOEKDRUKKERIJ VAN J. B. WOLTERS

Digitized by Google

AAN MIJN VROUW

Exchange
Groningen Rijksuniversiteit
Bibliotheek
3-25-31

Digitized by Google

ML
3580
.B88

Digitized by Google

Bij de aanbieding van dit proefschrift is het mij een behoefte U, Hooggeleerde KAPTEIJN, mijn erkentelijkheid te betuigen voor het vele, dat ik tijdens mijn studie aan U te danken heb. U hebt mij gewezen op het hier behandelde onderwerp, welks bestudeering mij steeds een bron van genot en geluk geweest is. Met groote welwillendheid is U mij steeds tegemoetgekomen, als ik bij de bewerking van mijn proefschrift Uw raad en oordeel vroeg.
Ofschoon ik slechts korten tijd Uw leerling mocht zijn, verklaarde U zich onmiddellijk bereid als promotor op te treden. Door dit alles hebt U mij tot grooten dank verplicht.

Digitized by Google

Digitized by Google

I. TEIL

DIE AUFFASSUNGEN DES BEGRIFFES VOLKSLIED IN DEUTSCHLAND, FRANKREICH, BELGIEN UND HOLLAND

Digitized by Google

Een zelve zaeck heeft menige aengezichten,
Naer datze wort gedraeit, gewent, gekeert
Op 's menschen oogh.

Vondel, Jeptha 908—910.

Digitized by Google

EINLEITUNG

Wenn man die gewaltige Menge Publikationen über das Volkslied, die im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts in Deutschland, Frankreich, Belgien und Holland erschienen sind, vergleicht, springen zwei Punkte sofort ins Auge:

1. der Unterschied zwischen den verschiedenen Auffassungen vom Begriff Volkslied ist nicht so groß, wie man bei oberflächlicher Betrachtung glauben möchte,
2. manchmal wurden Theorien über die Entstehung oder über das Wesen des Volksliedes als völlig neu verkündet, die schon Jahre vorher geäußert worden waren.

In dem ersten Teil meiner Arbeit habe ich versucht festzustellen, welche Bedeutung die Sammler und Gelehrten in den betreffenden Ländern dem Worte Volkslied beilegten, und mir zur Aufgabe gemacht, die verschiedenen Auffassungen zu vergleichen und ihre Abhängigkeit von einander darzutun. Dabei sei gleich bemerkt, daß es oft nichts weniger als leicht war, ein deutliches Bild zu gewinnen von dem, was man sich unter einem Volkslied vorstellte. Die Fälle, wo die vagen Umschreibungen einen sicheren Schluß auf die Auffassung nicht zuließen, oder wo der Inhalt einer Sammlung den theoretischen Ausführungen durchaus nicht entsprach, oder wo ein Verfasser sich in Widersprüchen verwirrte, sind gar nicht selten.

Was das deutsche Volkslied betrifft, werde ich mich öfters auf „Paul Levy, Geschichte des Begriffes Volkslied" [1]) beziehen können, obwohl ich nicht in allen Punkten mit ihm einverstanden bin. Da er mit dem Gegensatz John Meier-Pommer endet, und in den letzten Jahren das Studium der Volksliedfrage neue wichtige Resultate zu Tage gefördert hat, wird meine Arbeit, wenigstens für die deutschen Verhältnisse, als eine Fortsetzung der seinigen zu betrachten sein.

Für die Gewinnung eines klaren Bildes von den Volkslied-

---

[1]) Berlin 1911.

Digitized by Google

problemen in Frankreich, Belgien und Holland war eine Untersuchung des sehr umfangreichen Stoffes notwendig; in dieser Beziehung war nur geringe oder vielmehr gar keine Vorarbeit getan.

Die Frage erhebt sich, welchen Nutzen eine solche historisch-analytische Betrachtung hat! —

An erster Stelle einen praktischen: es wird auf diesem Wege möglich sein zu erfahren, wie man frühere Sammlungen zu bewerten hat, und festzustellen, wie man im Laufe der Zeit glaubte ein Volkslied von andern Liedern unterscheiden zu können. In dieser Hinsicht ist meine Arbeit also ein bescheidener Beitrag zur internationalen Folklore. Dann wird auch vielleicht Hildebrands [1]) Hoffnung erfüllt sein, mit der Geschichte des Begriffes Volkslied ein Bild der Volksseele zu einer bestimmten Zeit zu gewinnen. Im Laufe meiner Untersuchungen wird sich zeigen, daß das Denken und Fühlen bei den verschiedenen Völkern nicht verschieden war und ist. Wer davon überzeugt ist, daß die elementaren Empfindungen aller Menschen: Lust und Schmerz, Liebe und Leid dieselben sind, wird das von vornherein für das Liebeslied, den Hauptbestandteil aller Volkslieder, schon vermutet haben.

Herders Meinung [2]), daß ein verschiedenes Klima eine verschiedene Sprache und verschiedene Empfindungen bedingt, Äußerungen, wie die van der Reidens [3]), oder Robbers' [4]) und le Jeunes [5]), daß die Feuchtigkeit der Luft, ja sogar der größere Wassergenuß beim Kaffee- und Theetrinken in Holland eine Eigenart der Volkslieder zur Folge hat, sind nichts als graue Theorie, sie entsprechen den Tatsachen durchaus nicht.

Auch die Vergleichung der Motive, der Formen, der Zahlen-, Blumen- und Farbensymbole, die ich im 2. Teil eingehender

---

[1]) Archiv für Literaturgeschichte VIII 152. Levy hat diese Stelle als Motto seinem Werk vorangestellt.

[2]) Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, Deutsche Bibliothek, Berlin o. J., 2. Teil 7. Buch, S. 78; 9. Buch, S. 103—120.

[3]) Prijsverhandeling over het nationaal Nederlandsch gezang, S. 10.

[4]) Verhandeling over het nationaal Nederlandsch gezang, S. 30.

[5]) Letterkundig overzigt en Proeven van de Nederlandsche volkszangen, S. 11.

Digitized by Google

zu behandeln hoffe, wird im Großenganzen zu demselben Ergebnis führen.

Ich mache in diesem Zusammenhang auf die Werke Schefflers [1]), Morfs [2]) und Finks [3]) aufmerksam, die das französische Volkslied zum Gegenstand ihres Studiums wählten, und auf die Marburger Dissertation Wentzels [4]), „Symbolik im deutschen Volkslied".

Es ist von der deutschen Wissenschaft mit ihrem Drang nach Gründlichkeit nicht zu verwundern, daß sie sich nicht auf ihre eignen Volkslieder beschränkt, sondern auch für die französischen und holländischen ein lebhaftes Interesse hegt. Ohne Übertreibung darf man behaupten, daß das Volksliedstudium in Frankreich, Belgien und Holland auf deutsche Anregungen zurückzuführen ist.

Das geht auch aus dem Urteil führender französischer Forscher hervor: Weckerlin, Puymaigre, Closson betonen Herders Verdienst auch für das französische Volkslied. Die Brüder Grimm werden von de Villemarqué, Puymaigre, de Coussemaker, Closson rühmend erwähnt, Gaston Paris lobt Moritz Haupts Sammlung, die deutschen Forschungen überhaupt finden bei Gaston Paris, de Puymaigre, Weckerlin, Closson große Anerkennung; Eduard Schurés Werk „Histoire du Lied" zeugt von begeisterter Bewunderung.

Dagegen beweist Ampères Bemerkung in einer Sitzung des „Comité de la langue, de l'histoire et des arts" vom 13. April 1853: „l'essentiel est de publier nos vieux poèmes et de ne pas laisser les Allemands seuls rendre cet hommage à notre ancienne littérature", [5]) daß man in gewissen Kreisen die deutsche Tätigkeit als eine Einmischung in eigne Angelegenheiten betrachtete; einige Äußerungen Vicaires [6]) weisen ebenfalls in dieser Richtung. Schon 1831 erscheint Wolffs Sammlung „Altfranzösische

[1]) W. Scheffler, Die französische Volksdichtung und Sage, Leipzig 1884.
[2]) H. Morf, Das französische Volkslied, Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literatur. Band CXI 122—157.
[3]) Paul Fink, Das Weib im französischen Volkslied, Berlin 1904.
[4]) Hans Wentzel, Symbolik im deutschen Volkslied, Marburg 1915.
[5]) Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France, S. 177.
[6]) Etudes sur la poésie populaire, Paris 1902, S. 24, 143, 144, 147.

Digitized by Google

Volkslieder", vaux de vire, chansons normandes, flamandes u. s. w. Seine von wenig Einsicht zeugende Bemerkung [1]), daß kein Volk so reich an Liedern, aber so arm an Volksliedern sei als die Franzosen, wurde schon von Weckerlin mit Recht gerügt. [2])

Haupt—Toblers „Französische Volkslieder" (1877), K. Bartschs „Altfranzösische Romanzen und Pastourellen" (Leipzig 1870), „Alte französische Volkslieder" (Heidelberg 1882), „Chrestomathie de l'ancien Français" (Leipzig 10. Aufl. 1910), und besonders Schefflers zweibändiges Werk „Die französische Volksdichtung und Sage" (Leipzig 1885) haben nicht wenig dazu beigetragen, in Deutschland eine richtigere Ansicht von dem französischen Volkslied hervorzurufen.

Von den jüngeren Publikationen erwähne ich schließlich noch: E. Pasqué—Ed. v. Bamberg „Auf den Spuren des französischen Volksliedes" (Dichtung und Wahrheit in Bezug auf die Vorgeschichte einiger Volkslieder (Frankfurt a. M. 1899) und Morfs Aufsatz „Das französische Volkslied" (Archiv f. d. St. d. neueren Sprachen und Literatur Bd. CXI, 1903).

Wenn man bedenkt, daß in Deutschland, Frankreich, Belgien eine fast unübersehbare Anzahl landschaftlicher Sammlungen herausgegeben wurde, denen Holland nichts als J. Kunsts „Terschellinger Volksleven" (Uithuizen o. J.) und die in mehreren Jahrgängen der Zeitschrift „Driemaandelijksche Bladen" (Groningen) zerstreuten Lieder an die Seite zu stellen hat, daß in Deutschland seit 1913 der „Volksliedausschuß des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde" mit großen staatlichen und s. Z. sogar kaiserlichen Unterstützungen arbeitet [3]), und daß in Frankreich schon 1852 die Regierung eine Kommission zur Sammlung aller französischen Volkslieder einsetzte, Charles Bordes [4]) und J. Tiersot [5]) den Auftrag erteilte respektive die baskischen und älplerischen Volkslieder

---

[1]) Leipzig 1831, Vorwort, S. VI.
[2]) La chanson populaire, Paris 1886, Préface, S. II.
[3]) Bericht über die Sammlung deutscher Volkslieder, Freiburg 1915, S. 4, 10—12.
[4]) Charles Bordes, Dix Cantiques populaires basques, Paris 1890.
[5]) Julien Tiersot, Chansons populaires, recueillies dans les Alpes françaises, Grenoble 1903.

Digitized by Google

zu sammeln, so wird man davon überzeugt sein, daß Holland eine sehr klägliche Figur macht.
Die Volksliedfrage hat sich in Holland nie einer großen Teilnahme erfreuen dürfen. Man steht hier eigentlich noch auf demselben Standpunkt wie zur Zeit Hoffmanns von Fallersleben. Als der es wagte während seines Leidener Aufenthalts in einer gebildeten Gesellschaft „de Koningskinderen" zu singen, wurde er allgemein ausgelacht. [1]) Jan de Vries [2]) übertreibt nicht, wo er behauptet, daß in Holland auf diesem Gebiet nahezu nichts geleistet wird.
Aus verschiedenen Zeugnissen geht aber hervor, daß man die deutschen Bestrebungen anerkannte.
W. de Clercq [3]) (1824) kennt und rühmt Hoffmanns Untersuchungen; Le Jeune (1828) [4]) scheint Büsching und von der Hagens Sammlung und das Wunderhorn gekannt und benutzt zu haben; Kalff [5]) (1883) schließt sich Böhmes Auffassung an und lobt Hoffmann von Fallersleben, Mone, Kausler, Ludwig Uhland und Wackernagel.
In der Tat haben die Deutschen sich großes Verdienst um das Studium des holländischen Volksliedes erworben. Das zeigen folgende Sammlungen: O. L. B. Wolff „Proben altholländischer Volkslieder" (1832); Büsching und von der Hagen „Deutsche Volkslieder mit Anhang flamländischer und französischer" (1807); F. J. Mone „Übersicht der niederländischen Volksliteratur älterer Zeit" (1838); die Brüder Grimm „Altdeutsche Wälder" (1813—1815), worin sie auch holländische Volkslieder aufnehmen; Hoffmann von Fallersleben, „Holländische Volkslieder" (1833), „Niederländische Volkslieder" (1850), „Das Antwerpener Liederbuch" (1855), „Niederländische geistliche Lieder des 15. Jhts." (1854); W. Bäumker, „Niederländische geistliche Lieder nebst ihren Singweisen aus Handschriften des

[1]) Mein Leben, Hannover 1868. I. S. 200.
[2]) Over den Stijl der Volksvertelsels, Vragen van den dag 1923, S. 104; Nederlandsch taal- en letterkundig congres 1928.
[3]) Invloed der vreemde letterkunde .... op de Nederl. taal- en letterkunde, Amsterdam 1824, S. 98, 123.
[4]) Letterkundig overzigt, 's-Gravenhage 1828, S. 44, 78.
[5]) Het lied in de Middeleeuwen, Leiden 1883, S. 9, 12.

Digitized by Google

15. Jhts." (1888); M. E. Mincoff-Marriage, „Souterliedekens" (1922); Joh. Koepp, „Untersuchungen über das Antwerpener Liederbuch vom Jahre 1544" (1929) und einige Aufsätze von Alpers und Bolte. Von dem französischen Interesse für das holländische Volkslied zeugt ein Aufsatz von X. Marmier (1836).[1])

* * *

Ich habe in dieser Einleitung immer nur über das Volkslied gesprochen, alsob in allen schon erwähnten Publikationen dem Wort dieselbe feststehende Bedeutung beigelegt würde. Dies ist bekanntlich keineswegs der Fall.
Obgleich ich am Ende des I. Teiles bei der Besprechung von den Auffassungen der Jetztzeit diese Frage eingehender zu behandeln hoffe, glaube ich doch, daß es notwendig ist, an dieser Stelle meinen eignen Standpunkt gegenüber dem heikeln Problem kurz zu bestimmen.
Man erwarte von mir jedoch nicht, daß ich imstande wäre eine allgemeingültige Definition zu geben. Das ist noch niemand gelungen, wie man es auch versucht hat. Hildebrand[2]) behauptet, daß „es im schärfsten Sinne genommen keine giebt", Dauer[3]) ist der Ansicht, daß „es keine einfachen sichern Kriterien gibt, mit deren Hilfe man wirkliche Volkslieder für die alte Zeit allgemein feststellen könnte"; Kalff[4]) wagt es nicht zu entscheiden, ob die in sein Werk aufgenommenen Lieder wirklich Volkslieder sind; van Duyse spricht aus demselben Grund von „het Nederlandsche lied".
Oftmals[5]) ist hervorgehoben worden, daß der Begriff des

[1]) Poésie populaire de la Hollande, Revue des deux mondes 1836, S. 488—503.
[2]) Materialien zur Geschichte des deutschen Volksliedes, Leipzig 1900, Einl. S. 1.
[3]) Das ältere deutsche Volkslied, Leipzig 1909, S. 21.
[4]) G. Kalff, Het lied in de Middeleeuwen, S. 50.
[5]) Panzer, Zeitschrift für d. Philologie 44, S. 505;
Prahl, Ebenda, S. 362.
A. Dauer, D. a. d. Volkslied, S. 21.
R. Petsch, Hess.-Blätter für Volkskunde II, S. 211.
J. W. Bruinier, Das deutsche Volkslied, 5. Aufl., Leipzig 1914, S. 26.
H. Fischer, Einleitung zu Uhland: Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, Stuttgart u. Berlin o. J., S. 4.
H. Naumann, Grundzüge der deutschen Volkskunde, Leipzig 1922, S. 123.

Digitized by Google

Volksliedes wandelbar ist. Wie wäre es denn möglich für alle Volkslieder eine Definition zu geben? Und hat auch nicht das Wort Volk für das Volkslied des XV. und XVI. Jahrhunderts eine ganz andere Bedeutung als für das später entstandene? [1]) Der Weg, den Levy [2]) zum Scherz vorschlägt, von allen Definitionen das Gemeinsame zu nehmen, wird deshalb nicht zu einem Resultat führen. Das Gemeinsame würde eine so dürftige Definition ergeben, daß sie als solche gar keine Bedeutung hätte.

Es ist eine Tatsache, daß man zu sehr aus dem Auge verloren hat, daß das Volkslied an erster Stelle ein Lied ist, das gesungen wurde. Die Melodie bildet das Volkslied, nicht der Tekst; die Worte haben in vielen Fällen für den Sänger keine Bedeutung. Man wäre geneigt eine Melodie, ein Lied, das ungebildete und weniger gebildete Kreise singen, um darin ihr Denken und Fühlen zum Ausdruck zu bringen, ein Volkslied zu nennen. Da das Studium des Volksliedes fast immer als eine Sache der Philologen betrachtet wurde, hat man dem Musikalischen zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet und den Tekst zu sehr in den Vordergrund geschoben.

Es unterliegt aber wohl keinem Zweifel, daß sowohl die Melodie als der Tekst als „gesunkenes Kulturgut" [3]) betrachtet werden müssen. Dabei ist es nicht ausgeschlossen, daß auch im Volke selbst Lieder entstehen können, die als Volkslieder fortleben, aber auch dann benutzt der Volkssänger, wenn auch unbewußt, Bruchstücke gelehrter Dichtung und Musik im festen Glauben, daß er der Schöpfer ist.

Nebenbei sei bemerkt, daß Naumanns Standpunkt nicht den Anfang einer neuen Epoche bedeutet, sondern den Abschluß einer Periode, die schon 1841 [4])—1868 [5]) einsetzte. Übrigens

---

[1]) Vgl. H. Naumann, Grundzüge der deutschen Volkskunde, S. 123.
R. v. Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied um 1530, Stuttgart 1884, S. IX.
[2]) Germanisch-Romanische Monatsschr., 1913 Dez., S. 667.
[3]) Hans Naumann, Grundzüge der deutschen Volkskunde, Leipzig 1922.
J. J. A. A. Frantzen, Middeleeuwsche School- en Volkspoezie, Amsterdam 1922.
Otto Lauffer, Deutsche Volkskunst, Zeitschrift für Deutschkunde 1927.
[4]) A. Keller, Volkslieder aus der Bretagne, Tübingen 1841.
[5]) W. Tappert, Wandernde Melodien, Leipzig 1868.

Digitized by Google

muß darauf hingewiesen werden, daß der praktische Nutzen von Naumanns Definition nicht groß ist, denn für die Frage, ob ein Lied ein Volks- oder Kunstlied sei, ist die Art des Entstehens von keiner Bedeutung.

Als Unterscheidungsmittel hat man — oft nicht ohne Erfolg — Eigentümlichkeiten des Stils, der Technik, der Strophenform angewandt. [1]) Gesetzt aber, daß man wirklich imstande wäre, alle äußern Merkmale zu bestimmen, dann noch würde man sich keine Vorstellung von der „Seele" des Volksliedes machen können. Die Summe aller Bestandteile ergibt nun einmal nicht das Eigene des Ganzen. Dieses Eigene, die „schöpferische Resultante" ist bei dem Volkslied m. E. die Stimmung. Günther Müller scheint derselben Ansicht zu sein, wie seine Äußerung, daß die „typische Stimmung das Einheitgebende auch der zersungensten Lieder bilden kann", [2]) beweist. So wird sich immer bei der Beurteilung und Wertung eines Volksliedes ein subjektives Element geltend machen.

Der nach Objektivität strebende, seinen wissenschaftlichen Maßstab anlegende Gelehrte läuft Gefahr nur die äußere Form für das eigentliche Merkmal eines Volksliedes anzusehen, das für die naiven Reize empfängliche Gemüt spürt das innerlich Schöne intuitiv. Daß in unserer realistischen, technischen, zynischen Zeit allerseits ein lebhaftes Interesse für die Ungekünsteltheit der Volkslieder sich kundgibt, mag ein Beweis dafür sein, daß unbewußt in sehr vielen ein nicht zu unterdrückendes romantisches Gefühl lebt.

---

[1]) Kalff, S. 542—578.
H. Pongs, Das Bild in der Dichtung I, 119, 143, 166.
Frantzen, S. 271.

[2]) Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock, Wildpark—Potsdam o. J. (1927), S. 13.

Digitized by Google

I. DIE ROMANTIK

Das Volkslied als „Erlebnislied"; das Nationale des Inhalts; ein Produkt der „dichtenden Volksseele"; das spontane Entstehen.

1. DEUTSCHLAND

J. G. Herder

Es ist nicht möglich mit einer einfachen Definition zu sagen, was Herder unter einem Volkslied verstanden hat, und zwar deshalb nicht, weil er selbst keinen scharf umrissenen Begriff von dem Volkslied hatte, sodaß er in seinen chronologisch ziemlich weit auseinanderliegenden Schriften zu verschiedenen Formulierungen kommt. Daraus wird es auch wohl zu erklären sein, daß nicht zwei Forscher darüber einig sind, was er sich bei dem Wort dachte. [1])
Nach von Waldberg [2]) hätten die Originalgenies und auch Herder keine scharf umrissenen Vorstellungen von Natur-, Volks- und Kunstpoesie gehabt, was Rieser [3]) wieder verneint. J. Meier [4]) hat aus Herders Schriften eine Definition erschlossen, Lohre [5]) dagegen vier; Levy [6]) glaubt, daß bei Herder die Verfasserfrage die ausschlaggebende gewesen sei; Günther Müller [7]) ist der Ansicht, daß Herder in dem Volkslied „den neuen Typus des Erlebnisliedes" sah.
Man muß Levy wohl darin Recht geben, daß diese Meinungsverschiedenheit auf oberflächliches Lesen zurückzuführen ist, wobei aber nicht außer acht gelassen werden darf, daß Herder in seinen Schriften eine nichts weniger als einheitliche Auf-

[1]) Vgl. auch: Paul Levy, Geschichte des Begriffes Volkslied, Berlin 1911, S. 337, 338.
[2]) Freiherr von Waldberg, Goethe und das Volkslied, 1889, S. 14.
[3]) Rieser, Des Knaben Wunderhorn und seine Quellen, 1908, S. 1.
[4]) J. Meier, Kunstlied und Volkslied in Deutschland, 1898, S. 3.
[5]) Lohre, Von Percy zum Wunderhorn, 1902, S. 11.
[6]) Levy, S. 342.
[7]) Günther Müller, Geschichte des deutschen Liedes, 1925, S. 205.

Digitized by Google

fassung verkündigt; und so ist das Urteil über ihn oft von dem verschiedenen Wert abhängig, den man auf diese oder jene von ihnen legen zu müssen glaubte.

Wenn man Herders Äußerungen über das Volkslied chronologisch zusammenstellt, gelangt man zu der Schlußfolgerung, daß in seiner Entwicklung drei Stadien bezüglich der Volksliedfrage zu unterscheiden sind.

I. In der Schrift: *Über Ossian und die Lieder alter Völker* (1773), wo Herder seine Gedanken am frischesten und ursprünglichsten äußert, hat er unleugbar das „Erlebnislied" im Müllerschen Sinne im Auge gehabt.

Seine Ausdrücke: „Notdrang des Inhalts und der Empfindungen" [1]), „Entstehung aus unmittelbarer Begeisterung der Sinne und der Einbildung" [2]), „nur daseiende Handlungen, Gegenstände, Begebenheiten" [3]), „Impromptus" [4]), „lebendig, frei, sinnlich, lyrisch" [5]), lassen keine andre Bezeichnung zu. In der „Vorrede" fügt er noch hinzu, daß er die Meister- und Minnesänger nicht aufgenommen habe, weil sie nicht „lyrisch" seien und daß Dante aus demselben Grunde nicht für die Aufnahme in Betracht gekommen sei. [6])

II. In der Schrift: *Von Aehnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst* (1777) und in der *Vorrede* (1777), hebt er besonders die Melodie hervor.

Er wünscht für jedes Volk eine kleine Sammlung mit musikalischer Begleitung und ebenfalls in derselben Weise eine Sammlung aller Völker, und gibt jetzt als seine Meinung zu erkennen, daß „das Wesen des Liedes Gesang, nicht Gemälde sei, daß das Lied bleibt, wenn die Weise gut ist" [8]), und daß „der Ton, die Weise die Hauptsache sei". [9]) Er hat beobachtet, daß

---

[1]) Herders Werke IV, Berlin Hempel: Über Ossian und die Lieder alter Völker, S. 350.
[2]) Ebenda, S. 362.
[3]) Ebenda, S. 367.
[4]) Ebenda, S. 359.
[5]) Ebenda, S. 349, 350, 358.
[6]) Ebenda, Vorrede, S. 12, 17.
[7]) Ebenda, S. 382, 383.
[8]) Ebenda, Vorrede, S. 18.
[9]) Ebenda, S. 12.

Digitized by Google

„ein Lied auf die Weise eines vorhergehenden und das geistliche auf den Ton des weltlichen gesungen wurde" [1]) und schreibt „der Weise die Unsterblichkeit des Liedes zu". [2]) Zugleicherzeit kommt nun der Gedanke auf,

III. daß dem Inhalt, besonders dem Nationalen des Inhalts, die größte Bedeutung beizumessen ist. Besonders ist dies der Fall in derselben Schrift *Von Aenlichkeit* u. s. w. und in *Adrastea* (1803). Er nennt nun die Nationalstücke, die das Volk singt und sang, woraus man also die Denkart des Volks, ihre Sprache der Empfindung kennen lernt, „Volkslieder". [3])

In diesem Sinne sind nun sowohl die Lieder aus Madagascar, wie die Epen Homers, die eingelegten Lieder bei Shakespeare, die Chöre bei Aeschylos und Sophokles, die Gesänge Pindars wie die Gedichte von Goethe und Claudius auch Volkslieder: in allen prägt sich die Eigenart des Volkes durch den Mund des Individuums aus. Jene Dichter schufen die Individualität ihres Volkes, indem sie ihr eignes Wesen schufen. [4])

So aufgefaßt sind die Volkslieder die Baustoffe zur wahren Volks- und Geschichtskunde, sie sind ein Teil der Geschichte der Nationen. Besser als aus allen Werken der „pragmatischen Geschichts- und Reisebeschreiber" lernt man aus ihnen die „Denkart, die Religion, die Eigentümlichkeiten ihres häuslichen Lebens, die Begebenheiten ihrer Geschichte kennen". [5]) Man begreift nun, daß Herder mehrere Nationen nebeneinander stellte, und in ihm der Wunsch aufsteigen konnte, „eine neue, vermehrte, nach Ländern, Sprachen, Nationen geordnete Sammlung herauszugeben als eine lebendige Stimme der Völker, ja der Menschheit". [6])

---

[1]) Herders Werke IV 10.
[2]) Ebenda, S. 12, 18; vgl. auch Über Ossian u. s. w., S. 364.
[3]) Herders Werke IV, Von Aehnlichkeit u. s. w. S. 379.
[4]) Philipp Witkop, Die deutschen Lyriker I, Berlin 1921, S. 172.
[5]) Herders Werke IV, Von Aehnlichkeit u. s. w., S. 382.
[6]) Herders Werke XIV, Adrastea, S. 659. — Der Gedanke, der diesen Ausführungen zu Grunde liegt, nl. daß die Eigenart jeder Nation durch Boden, Klima, Sitte, Bildung, Religion bedingt wird, stammt von Montesquieu, dessen Werk: „Esprit des Lois", ganz auf diesem Grundgedanken aufgebaut ist. — Vgl. auch: Hermann Hettner, Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert, Braunschweig 1865, S. 257.

Digitized by Google

Es trieb ihn wohl an erster Stelle kein literarisches Interesse zur Herausgabe, sondern ein nationales und völkergeschichtliches. [1]) Er wollte den Deutschen etwas wie Percys Volkslieder geben, damit sie ihre Eigenart entdeckten und als Nation zwischen den andern Nationen zur Geltung kämen. [2])
Mit dieser Zusammenstellung ist aber Herders Ansicht keineswegs erschöpfend dargestellt. Es ist keine zu kühneBehauptung, daß in seinen Schriften alle Momente, die bei der spätern Volksliedforschung eine Rolle spielen, erwähnt werden oder im Keim vorhanden sind: die Bedeutung des Wortes „Volk", der Inhalt, die Entstehung, die Singbarkeit, die Form, der Stil, die mündliche Überlieferung, [3]) der Wert der gedruckten Quelle, [4]) das Auslassen von schlechten Strophen, das „Zersingen". [5])
Man darf behaupten, daß die spätere Forschung wenig Neues mehr hervorgebracht hat; je nach der Zeit hat sie einige Seiten mit größerem Nachdruck betont, andere von geringerer Bedeutung erachtet, oder sie zwar angenommen, aber andere Zusammenhänge und Erklärungen gesucht.
Volk ist nach Herder „nicht der Pöbel auf den Gassen, da der nicht singt" [6]), nicht „die gelehrte Welt, denn in ihr präge sich nie die Eigenart des Volkes aus" [7]), vielmehr sind es die „Wilden, die Lebendigen und Freiwirkenden", wozu er auch die Griechen rechnet, [8]) Leute von gutem Naturverstande, mehr durch Tätigkeit als „Spekulation gebildet" [9]), die „unpolicirten". [10])
Seine Auffassung über die Entstehung hängt mit seinem in der Frage des Verfassers eingenommenen Standpunkt zusammen. Wenn er auch behauptet, daß die Volkslieder aus

---

[1]) Werke IV 378.
[2]) Ebenda, S. 380.
[3]) Werke IV, Vorrede S. 4, 18; Über Ossian u. s. w., S. 350, 346.
[4]) Werke IV, Vorrede S. 13.
[5]) Ebenda, S. 18.
[6]) Ebenda, S. 89.
[7]) Werke IV, Über Ossian u. s. w. S. 359.
[8]) Ebenda, S. 349, 358, 363, 383.
[9]) Ebenda, S. 349, 359.
[10]) Werke IV, Von Aehnlichkeit u. s. w., S. 38.

Digitized by Google

„unmittelbarer Gegenwart und unmittelbarer Begeisterung hervorgegangen sind" [1]), schließt das nicht aus, daß sie in alter Zeit von Skalden, Dichtern wie Homer, Dante, Luther und Gelehrten verfaßt wurden. [2])
Mit der Art der Entstehung hängen nach Herder die stilistischen Eigenschaften aufs engste zusammen. Die Mangelhaftigkeit der Form, die sprunghafte, gegenständliche, sinnliche, dramatische Darstellung, „die Sprünge und kühnen Würfe [3]), die Tatsache, daß alles mit Worten gemalt und in Handlung verwandelt wird" [4]), erklärt er durch die Entstehung „aus unmittelbarer Begeisterung" [4]), ohne Reflexion; nur aus dem mächtig aufwallenden Gefühl, das nur „daseiende Gegenstände umfassen" könne „und die Zwischenstufen überspringt". [5])

* * *

Die Brüder Schlegel und Grimm

Herders Anregungen fanden in der romantischen Zeit einen fruchtbaren Boden. In der Volkspoesie schien das ganze Programm der neuen Kunstrichtung ihre Bestätigung zu finden. Hier entdeckte man eine rein musikalische Lyrik aus den dunkeln Zeiten des Mittelalters, über deren Entstehen der Schleier des Geheimnisses gebreitet, deren Inhalt oft ein Produkt unbestimmter Ahnungen und ungefesselter Phantasie zu sein schien.
Daß man Herders Tat das höchste Lob spendete, und daß man sich zu seiner Ansicht über das Volkslied bekannte, ist denn auch sehr begreiflich. *A. W. Schlegel* rühmt es, daß „in den Stimmen der Völker die eigensten Naturlaute mit allseitiger Empfänglichkeit herausgefühlt sind" [6]), *Fr. Schlegel*,

---

[1]) Werke IV, Über Ossian u. s. w., S. 362.
[2]) Ebenda, S. 359; Werke IV, Vorrede, S. 5, 11, 17.
[3]) Werke IV, Über Ossian u. s. w., S. 362.
[4]) Ebenda, S. 361.
[5]) Ebenda, S. 366.
[6]) Werke VIII, Leipzig 1846, S. 93.

Digitized by Google

daß „die Poesie aus dem Kunstgarten der Gelehrten in das Freie zurückgeführt wurde." [1]) In dem bekannten Aufsatz über Bürger hebt A. W. Schlegel wie Herder das Nationale in Inhalt und Form hervor und wiederholt er, daß „die alten Volksgesänge in ihren eigentümlichen Zügen die ganze Denk- und Empfindungsweise jedes Volkes aufweisen". Auch über den Stil urteilt er wie Herder: Beschreibungen werden vermieden, „nie wird auf das Wunderbarste vorbereitet", nie werden „die Triebfedern zu Taten und Handlungen beschreibend entwickelt". [2]) Mit den einfachsten stilistischen Mitteln wird das Höchste erreicht. Was Herder die Sprünge und kühnen Würfe nennt, heißt hier das „Summarische, Abgerissene, Chronikenmäßige." [3])

Während Herder aber den Inhalt, das Nationale, wenigstens in seinen letzten Schriften, als die Hauptsache betrachtete [4]), legten die Romantiker den größten Nachdruck auf die Entstehung. Das ist ein auffälliger Unterschied zwischen ihrem Standpunkt und dem des Sturm-und-Drangs. In ihrer Hinneigung zu dem Mythisch-Geheimnisvollen mußte der Ursprung des Volksliedes, der sich in die dunkeln Zeiten des Mittelalters verlor, für sie das größte Interesse haben.

Man war geneigt die Geburt des Volksliedes als eine Art zauberischen Vorgang zu betrachten, als ein geheimnisvolles, spontanes Hervorgehen aus der dichtenden Volksseele, wie die meisten Literaturgeschichten und populären Schriften über das Volkslied behaupten.

Die Frage muß gestellt und auch beantwortet werden, welche Romantiker sich auf diese Weise über die Entstehung eines Volksliedes geäußert haben. Bei sorgfältiger Prüfung nun zeigt es sich, daß sehr wenige unanfechtbare Belege angeführt werden können. Die oft zitierten der Brüder Schlegel sind wahrscheinlich nicht dazu zu rechnen, — ebensowenig

---

[1]) Deutsche Nationalliteratur Bd. 143, S. 367.
[2]) Werke VIII 81.
[3]) Ebenda, S. 82.
[4]) Vgl. S. 13.

Digitized by Google

die in den Schriften Jakob Grimms; nur bei W. Grimm finden sich positive Äußerungen.

Der erste Ausspruch über die Entstehung ist der A. W. Schlegels in seinem Aufsatz über Bürger vom Jahre 1800. Die Volkslieder wachsen nach ihm einfach wie die Natur, über ihre Entstehung ist nichts bekannt, „das unbewußte Schaffen des Volkes bringt einen ahndungsvollen Unzusammenhang hervor, der uns mit unaussprechlichem Zauber erfüllt" [1]), das ganze Volk ist „gewissermaßen" der Dichter. [2])

Die Anwendung des Wortes „gewissermaßen" belehrt uns schon darüber, wie wir dieses Zitat aufzufassen haben. Spätere Äußerungen sprechen noch deutlicher. In den Jahren 1803—04 [3]) nennt er „die Lieder, welche ausdrücklich für die geringeren Stände und unter ihnen gedichtet" wurden, Volkslieder. Und 1815 [4]) ist er davon überzeugt, daß die Volksdichtung zwar das „Gesamteigentum der Zeiten und Völker" ist, „nicht aber ihre gemeinsame Hervorbringung". Das sind nun nicht grade Worte eines Mannes, der an die „dichtende Volksseele" glaubt. Er meint wohl nichts andres, als daß die Persönlichkeit des Dichters in der Gemeinschaft des Volkes verschwindet, weil dieser nur sagt, was das Volk denkt und fühlt. Und daß dies auch schon seine Meinung war zu der Zeit, wo er den Aufsatz über Bürger verfaßte (1800), erhellt aus seiner Bemerkung: „Wo der Dichter als Person auftritt, da ist schon die Grenze der künstlichen Poesie" [5]), woraus zu schließen ist, daß wir es richtig mit einem Volkslied zu tun haben, wo der Dichter nicht als Person auftritt.

Setzt auch nicht seine Erklärung der stilistischen Merkmale, daß n.l. die Kürze in der Behandlung und die Einfachheit der erzählten Geschichten notwendig seien, damit die Lieder sich dem Gedächtnis einprägen ließen [6]) — eine Art dichterische Absicht voraus?

---

[1]) Werke VIII 82.
[2]) Werke VIII 80, 110.
[3]) Vorlesungen III 160; vgl. Levy, S. 69.
[4]) Zitat aus Levy, S. 70; Werke XII 385.
[5]) Werke VIII 110.
[6]) Werke VIII 81.

Digitized by Google

Fr. Schlegel läßt keinen Zweifel darüber, daß er nicht an die geheimnisvolle Entstehung der Volkslieder glaubt, sondern daß er dieselbe als eine sehr natürliche betrachtet. Nach ihm sind manche der „eigentümlichsten und wunderbarsten" durch Zersingen aus Gedichten von bekannten Verfassern entstanden. Er gibt das allerdings wohl ironisch gemeinte Rezept: „Man lasse von einem Kinde von 4 oder 5 Jahren ein Gedicht von Gellert oder Hagedorn auswendig lernen und einige Male wiederholen, so wird es das vortrefflichste Volkslied und so wird es an romantischen Verstümmelungen nicht fehlen." [1]) Der Inhalt muß auf diese Weise „wunderlich abgerissen und rätselhaft werden." [2])

Diese Entstehungserklärung mit der starken Betonung des Zersingens, die in nichts an den romantischen Standpunkt erinnert, hätte man eher von J. Meier oder einem Anhänger der Rezeptionstheorie erwarten können, als von einem Romantiker.

Wilhelm Grimm spricht sich 1807 zuerst über die Entstehung des Volksliedes in den „Heidelberger Jahrbüchern" aus. [3]) Hier, in einer Polemik gegen Görres, wobei es sich um drei Lieder handelt, die den Verrat Chriemhilds zum Gegenstand haben, sagt er nachdrücklich, daß „die Accomodation nicht von dem Skalden Thiodolf herrühren kann, weil ein Volkslied sich selbst dichtet. (Sperrdruck von W. Grimm.)

1811 wiederholt er wörtlich in einer Besprechung von Axel Thordsen, „og skjön valborg an norsk Ballade" u. s. w.: „die Recherchen über den Verfasser der Lieder rathen wir aufzugeben, weil sie doch keinen Erfolg haben können: das Volkslied dichtet sich selbst und springt als Blüte aus der Tat hervor". [4])

Ebenso behauptet er 1819 von den Märchen, daß „die Natur diese Blumen und Blätter in solcher Farbe und Gestalt hat wachsen lassen". [5])

---

[1]) Rezension von Büsching und v. d. Hagen in Kürschners Nationalliteratur Bd. 143, S. 368, 167.
[2]) Ebenda, S. 363.
[3]) Kleine Schriften I 141 Fußnote.
[4]) Kleine Schriften II 10.
[5]) Kinder- und Hausmärchen, Jubiläumsausgabe, Marburg, Vorrede, S. XXII.

Digitized by Google

Jakob Grimm meint wohl dasselbe, obwohl er es nicht so deutlich sagt. In den Heidelberger Jahrbüchern 1816 bespricht er „Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichtes von der Nibelunge Not" von K. Lachmann [1]); dort heißt es: „Wie alles Gute in der Natur, geht auch das Epos aus der stillen Kraft des Ganzen leise hervor, was dabei leiden oder tun heißen kann, wer wollte es ihm absehen? Nicht haben es wenige ausgezeichnete überlegen begabte Menschen absichtlich hervorgebracht .... Rec. will lieber bei seinem freilich sehr wunderlichen Ausdruck, der, da es von einem Wunder und Geheimnis der Dichtung handelt, fast an der Stelle ist, beharren". —

Es ist dieses Zitat, womit man meist bewiesen haben will, daß Jakob Grimm in dem Volkslied ein Erzeugnis der „dichtenden Volksseele" sah. [2]) Man übersieht dabei aber nur die Kleinigkeit, daß J. Grimm hier ausdrücklich vom Epos spricht und nicht von „Natur- und Volksliedern", wie Levy [3]) behauptet. Oben angeführter Satz enthält n.l. das Programm der Berliner Schule (Grimm—Lachmann—Müllenhoff): ein Epos, wie das Nibelungen- und Kudrunlied, wurde aus ältern episodischen Liedern aus verschiedenen Zeiten, von verschiedenen Dichtern zusammengesungen. [4])

Es kann hier also die Rede von der „dichtenden Volksseele" sein in demselben Sinne, wie Vico es meint, wo er behauptet, daß „Homère a été, non pas un individu, mais un être collectif, un symbole du peuple grec racontant sa propre histoire dans les chants nationaux". [5])

An den von Stephanowitch herausgegebenen serbischen Volksliedern entdeckt Jakob Grimm, daß „es auch bei ihnen vergeblich ist nach dem Namen des Verfassers zu fragen ...., daß es bloß begabtere Hersager und Sänger gibt ...., daß

---

[1]) Kleine Schriften IV 97.
[2]) Vgl. Levy, Geschichte des Begriffes Volkslied S. 77.
[3]) Ebenda, S. 77.
[4]) Vgl. J. J. A. A. Frantzen: Over Middeleeuwsche School- en Volkspoëzie in: Mededeelingen der Kon. Ak. v. Wetenschappen, afd. Letterkunde. Deel 53a, S. 252.
[5]) J. B. Vico, Principes de la Philosophie et de l'Histoire, traduits de la scienza nuova par Jules Michelet, Bruxelles 1835, S. 275; vgl. 28, 305, 309.

Digitized by Google

alle vielgehörten Redensarten und Wendungen sich gleichsam von selbst zusammenzufügen scheinen.[1])
Niemand, der diese doppelt vorsichtige Äußerung liest, wird glauben, Jakob Grimm sei davon überzeugt gewesen, daß ein Volkslied von selbst entsteht! Man kann nur darin lesen, daß man den Verfasser nicht kennt, aber man darf ja nicht daraus schließen, daß es keinen Verfasser habe.
„Die im Volke lebenden Redensarten scheinen sich von selbst zusammenzufügen" — daher kehren auch dieselben Zeilen und Adjektive fortwährend wieder.[2]) Und schließlich erblickt er darin eins der wichtigsten Merkmale, „der echte Volkston zeigt sich in Wendungen der Sprache und Verbindungen der Sätze".[3])
Stellt er sich den ganzen Prozeß nicht folgendermaßen vor: Es leben im Volke eine Unmasse traditioneller Motive, Sätze, Ausdrücke, Worte, die von einem Erzähler, Sänger bloß zusammengefügt zu werden brauchen, um ein Volkslied zu bilden?
Nur eins kann man als sicher annehmen, daß nach Jakob Grimm der Verfasser eines echten Volksliedes nicht bekannt ist. Von selbst drängt sich nun die Frage auf: „Könnte W. Grimm in den oben angeführten Belegstellen eigentlich nicht dasselbe gemeint haben?"
Man kann sich doch kaum vorstellen, daß W. Grimm, dessen Werke sonst von so tiefer wissenschaftlicher Einsicht zeugen, in der Tat hat sagen wollen, daß ein Volkslied sich selbst dichte, in demselben Sinne, wie man sagt, daß das Eis sich selbst bildet!
Das Gedicht, das Lied setzt sich aus „unzusammenhängenden, abgebrochenen" Sätzen zusammen;[4]) nicht ein Dichter hat es gebildet; es lebte im Volke, zu einer Zeit, „wo die ganze Welt entzündet von Poesie war."[5]) Die Kunstdichtung rührt

---

[1]) Göttinger gelehrte Anzeigen, Kleine Schriften IV 200.
[2]) Kleine Schriften IV 429, 398; Altdeutsche Wälder I 161.
[3]) Kleine Schriften IX 398.
[4]) Vorrede zu den altdänischen Heldenliedern, Kleine Schriften I 193.
[5]) Ebenda, S. 193.

Digitized by Google

Digitized by Google

Des Knaben Wunderhorn

Alte deutsche Lieder

Achim v. Arnim. Clemens Brentano.

Heidelberg, bey Mohr u. Zimmer
Frankfurt bey J. C. B. Mohr
1806

Digitized by Google

von einem namhaften Dichter her, die Volksdichtung stammt aus dem Volk, bildet sich aus den im Volke lebenden traditionellen Zeilen. [1])
Es ist möglich, daß W. Grimm sich die Entstehung nicht anders dachte als de la Villemarqué, dessen Sammlung er kannte, [2]) beobachtet haben will. Das sich-von-selbst-Zusammenfügen bestünde dann darin, daß einer aus einer Gruppe einen Vorfall erzählte, ein zweiter ihn in einem Lied mit traditionellen Sätzen besang, ein dritter es wiederholte u. s. w., bis alle es kannten und weitersangen. [3])
Dann noch würde seine Äußerung, daß man nach dem Verfasser nicht zu suchen brauche, weil das Volkslied sich selbst dichte, und J. Grimms Behauptung, daß es bloß begabte Hersager und Sänger gebe, zutreffen. Wenn man außerdem noch bedenkt, daß de la Villemarqué die Brüder Grimm als die höchste Autorität auf dem Gebiete des Volksliedes betrachtete und seine Ausführungen aus ihren Schriften entlehnte, scheint mir der Schluß nicht zu gewagt, daß auch W. Grimm kein Anhänger von der Theorie der dichtenden Volksseele im landläufigen Sinne gewesen ist.
Vielleicht sind auch seine anscheinend positiven Aussprüche aus der romantischen Neigung, gewöhnliche Vorgänge als etwas Geheimnisvolles und Dunkles darzustellen, zu erklären. Eine Tatsache ist es aber, daß die Nachwelt sie wörtlich nahm; sonst wären sie für die Folgezeit nicht so verhängnisvoll geworden. Denn auf dieser „romantischen Auffassung": das Volkslied ist unbewußt, organisch, instinktmäßig aus dem sorglos dichtenden Trieb entstanden, beruht der bis in unsere Tage, und nicht nur in Laienkreisen fortbestehende Glaube, daß es keinen Verfasser habe.
Die Grimmsche Theorie findet merkwürdigerweise noch 1902 einen Anhänger und Verteidiger in *Ad. Strack*, der in einem Aufsatz „Der Einzelne und das Volk", allerdings in nicht

[1]) Kleine Schriften IX 524.
[2]) Kleine Schriften IV 602.
[3]) Th. de la Villemarqué, Barzas-Breiz, Paris 1839, S. lvj, lvij; vgl. Champfleury, Chansons populaires des provinces de France, Paris 1860, S. XIV.

Digitized by Google

überzeugender Weise, die Volksseele zu bestimmen sucht, als „die geistige Kraft der Gemeinschaft, die .... in den Seelen der einzelnen wirksam ist, und sich doch aus der Wechselwirkung erzeugt". [1])

* * *

Des Knaben Wunderhorn

Die bekannteste Sammlung aus der romantischen Zeit und die bis jetzt wohl populärste, ist „Des Knaben Wunderhorn" von Arnim und Brentano.

Was hat von Arnim unter Volkslied verstanden?

Diese Frage ist nicht leicht zu beantworten. Weder aus seinen theoretischen Schriften: der dunkeln und verworrenen Abhandlung „Von Volksliedern", der ersten und der zweiten „Nachschrift an den Leser", noch aus der Sammlung selbst ist ein einheitliches Bild zu gewinnen. Es ist auch nicht zu sagen, ob er die Art der Entstehung als das wichtigste Kriterium betrachtete, wohl, daß er dabei oft an ein gemeinsames Schaffen des Volkes, an die „dichtende Volksseele" dachte. Er findet in der Geschichte Beispiele davon, wie „das reine Streben der Menschen in gewissen Perioden siegend und singend hervortrat" [2]) und „wie jeder der frühern Kriege in dem gemeinsamen Mitwirken aller zu großer Tat herrliche Gesänge hervorrief". [3]) Das Fluidum der Volksseele durchdringe auch ihn selbst und so habe er sich denn auch die Freiheit genommen, dieses geheimnisvolle „Wesen nicht zu verschmähen", wo es sich dichterisch meldete. [4]) Mit andern Worten: durch ihn dichtete die Volksseele, wenn er aufgefundene, verstümmelte Volkslieder wiederherstellte. [5]) Natürlich konnte auch in andern Dichtern die Volksseele sich manifestieren; darum nimmt er auch Gedichte Luthers (S. 73), Opitzens (S. 36), Spees (S. 103, 110, 113), S. Dachs (S. 133), Schubarts auf (S. 215); er hätte

[1]) Hessische Blätter f. Volkskunde, 1902, S. 66 ff.; auch S. 166.
[2]) Des Knaben Wunderhorn, Leipzig, Hesse, S. 303.
[3]) Ebenda, S. 304.
[4]) Ebenda, S. 324.
[5]) Vgl. Wu. S. 24—Uhl. 748; Wu. S. 39—Uhl. 116. Goethe entschuldigte dies ungefähr in derselben Weise (Werke VIII. Stuttgart, Cotta, S. 83, Rezens. Wunderhorn).

Digitized by Google

von „jedem Dichter gern das Gelungenste und Gesungenste aufgenommen, wenn Raummangel ihn nicht daran gehindert hätte". [1]) So läßt er auch in der lustigen Schar der Winzer einen Frankfurter mit der Gitarre unter großem Beifall den „König von Thule" singen. [2]) Um zu beweisen, wie groß die Macht des Volksgesanges ist, schildert er den Eindruck, den das von einberufenen Soldaten gesungene Lied „Auf, auf ihr Brüder und seid stark" auf ihn machte. [3]) Dieses „Volkslied" ist aber das „Kaplied" von Schubart, das unter dem Titel: „Das heiße Afrika" (S. 215) Aufnahme in das Wunderhorn fand.

Zunächst stand von Arnim auf dem Standpunkte Herders; auch der hatte schon Gedichte von namhaften Dichtern aufgenommen, weil sich darin „die Eigenart des Volkes durch den Mund des Individuums ausprägte". Besonders aber weist seine bewußte Stellungnahme gegen die Gelehrtendichtung und die Wertschätzung der Melodie nach dieser Richtung. Ausdrücke wie: „Künstler aller Art sind der Welt überflüssig" — oder „in den Gelehrten .... liegt der Verfall des Volks" [4]) beweisen das genügend. Nur das Volk, und damit meint er die ungebildeten, ungelehrten Bauern, Handwerker, Matrosen, Soldaten, Hirten, Schiffer, Weinbauern [5]), singt noch in ergreifender Weise das echte Volkslied. Hier denkt er aber an das volkentstandene Lied, wie aus mehreren Stellen in dem obengenannten Aufsatz hervorgeht: „Ohne Volkstätigkeit ist kein Volkslied", „Wo das Volk ungelehrter wird, wenigstens überwiegender in besonderer Bildung der allgemeinen durch Bücher, da entsteht manches Volkslied, das ungedruckt und ungeschrieben zu und durch die Lüfte dringt, wie eine weiße Krähe". [6]) Sollte Storm an diese Stelle gedacht haben, als er in „Immensee" [7])

[1]) D. Kn. W., S. 320.
[2]) Ebenda, S. 311.
[3]) Ebenda, S. 289.
[4]) Ebenda, S. 293, 306.
[5]) Ebenda, S. 303, 304, 310, 311.
[6]) Ebenda, S. 306, vgl. 299.
[7]) Werke, Leipzig 1918, S. 178.

Digitized by Google

Reinhard sagen ließ, daß „die Volkslieder aus der Luft fallen und über Land fliegen wie Mariengarn"?
Es ist ganz in Übereinstimmung mit dieser sehr allgemein gehaltenen Begriffserklärung von Arnims, daß er „Augenblickslieder", die „kommen und gehen, wie die Wünsche, ohne der Ewigkeit eingedruckt zu werden" [1]), ebensogut Volkslieder nennt, wie die uralten.
Auch bei von Arnim stoßen wir also, was die Entstehung betrifft, auf Widersprüche. Vielleicht sind sie aus dem Zweck seiner Sammlung zu erklären. Trieb doch auch ihn kein literarisches, ästhetisches Interesse zur Herausgabe, sondern das Streben, das nationale Leben anzuregen und wiederherzustellen, die religiöse Innigkeit zu erneuern, die flache Aufklärung zu bekämpfen und der Versuch sich über die elende Wirklichkeit hinwegzusetzen.
Wenn die Frage, ob das Lied gelehrten oder volksmäßigen Ursprungs war, bei der Aufnahme in das Wunderhorn gar keine Rolle gespielt hat, möchte man wissen, was denn dem Sammler dabei als Kriterium gegolten hat. Aus der großen Bedeutung, die er der Melodie beilegt, möchte man fast schließen, daß er dabei vor allem an die Singbarkeit gedacht hat. Seiner Ansicht nach „behält ein schönes Lied in schlechter Melodie sich nicht und ein schlechtes in schöner Melodie verhält sich und verfängt sich bis es herausgelacht." [3])
So müßte man am Ende mit John Meier [4]) zu dem Schlusse kommen, daß für von Arnim jedes lebendige, frische, wahre Lied ein Volkslied gewesen sei, was er selbst in der ersten Nachschrift an den Leser auch bestätigt. [5])
Von der Verworrenheit in von Arnims Auffassung überzeugt uns auch schon ein Einblick in das Wunderhorn. In bunter Abwechslung finden sich da ungeordnet: historische Lieder,

[1]) Des Knaben Wunderhorn, S. 309.
[2]) Ebenda, S. 523, 318, 295, 296.
[3]) Ebenda, S. 289, 308.
[4]) Kunstlied und Volkslied in Deutschland, S. 5; auch bei Levy, Geschichte des Begriffes Volkslied, S. 74.
[5]) Des Knaben Wunderhorn, S. 316.
[6]) Vorwort, S. 7.

Digitized by Google

wie das Kriegslied gegen Karl V (S. 84), die Frau zu Weißenburg (S. 160), die Pragerschlacht (S. 157), die Schlacht bei Sempach (S. 238); „echte" Volkslieder wie die Nonne (S. 45), Liebesprobe (S. 39), Rewelge (S. 47), die Edelkönigskinder (S. 503), Es wollt ein Jäger jagen (S. 91), zu Straßburg auf der Schanz (S. 95); Lieder aus Herders Sammlung (S. 127, 188, 193), aus Nicolaï (S. 201, 153), nebst Liedern von mit Namen genannten Dichtern (S. 73, 36, 103, 110, 133, 215).

* * *

2. *FRANKREICH*

Die romantische Auffassung ist in Frankreich während des ganzen 19. und 20. Jahrhunderts die gewöhnliche. Uhland scheint nur einen geringen Einfluß ausgeübt zu haben; er wird nicht oder nur äußerst selten erwähnt. Und dennoch konnten die meisten Volksliedsammler fast niemals umhin Lieder von namhaften Dichtern aufzunehmen, obwohl nach ihren theoretischen Ausführungen zu schließen, solchen Gesängen der Name Volkslied nicht zukommt. Es ist selbstverständlich nicht möglich alle landschaftlichen Sammlungen zu prüfen. Diejenigen, die sich darüber orientieren wollen, verweise ich auf *W. Scheffler*, die französische Volksdichtung und Sage, Leipzig 1884; *J. B. Weckerlin*, la chanson populaire, Paris 1886;[2]) *Beaurepaire-Froment*, Bibliographie des chants populaires français, Paris 1911.

Die wichtigsten für uns in Betracht kommenden Autoren sind *de la Villemarqué* (1839), *de Coussemaker* (1856), *Champfleury* (1860), *Gaston Paris* (1866—75), und *Tiersot* (1889—1903). Oft ist es möglich deutsche romantische Einflüsse nachzuweisen; entweder nennen die französischen Forscher deutsche Autoren oder es decken sich ihre Ausführungen mit bereits besprochenen deutschen. De la Villemarqué rühmt die Brüder Grimm; de Coussemaker lobt Firmenichs „Germanische Völkerstimmen", G. Paris äußert seine große Bewunderung für Moritz

[1]) S. 17—44.
[2]) Préface, S. XXIII—XXVIII.

Digitized by Google

Haupt und druckt sogar einige von seinen Briefen an Ferdinand Wolf ab.
Das Gemeinsame in allen Sammlungen ist die Annahme, daß die Volkslieder spontan im Volke entstanden sind, und sich mündlich verbreiteten, „la tradition orale". Es gibt sogar Autoren, die jedes Lied, das nur geschrieben oder gedruckt vorliegt, ausschließen wollen. Wie zu erwarten ist, sind sie oft gezwungen gegen dieses Prinzip zu sündigen. Es ist ein amüsantes Spiel sie auf solchen Sünden zu ertappen, wozu manchmal beiläufig gemachte Bemerkungen zu Liedern Anlaß geben.

* * *

De la Villemarqué
de Coussemaker
Champfleury
Gaston Paris

Die berühmte Sammlung bretonischer Volkslieder, welche de la Villemarqué 1839 in 2 Bänden herausgab, wurde für Frankreich, was das Wunderhorn oder vielleicht die Schriften der Brüder Grimm für Deutschland waren. Champfleury bestätigt dies ausdrücklich. [1])
Die obenerwähnten Forscher nach de la Villemarqué und auch Tiersot erklären alle, daß ihr Werk auf de la Villemarqués Sammlung beruht, und in demselben Geiste verfaßt wurde. De la Villemarqué sagt an manchen Stellen, daß er die Brüder Grimm „juges plus compétents en pareille matière" [2]), als seine Vorbilder betrachtet; er entdeckt u. a. an den Liedchen in der Bretagne, was jenen an den Märchen aufgefallen war, „nous n'avons pu parvenir à découvrir un seul mensonge." [3]) Wenn W. Grimm behauptet, daß „die Natur selber, die Märchen als Blumen und Blätter hat wachsen lassen" [4]), A. W. Schlegel erklärt, daß die Volkslieder „einfach wie die

[1]) Chansons populaires des provinces de France, S. 153.
[2]) Th. de la Villemarqué, Barzas-Breiz, Paris 1839, S. lxvij.
[3]) Ebenda, S. xivij.
[4]) Kinder- und Hausmärchen, Jubiläumsausgabe, Vorrede, S. xxii.

Digitized by Google

Barzas-Breiz.

CHANTS POPULAIRES

DE LA

BRETAGNE

RECUEILLIS ET PUBLIÉS

Avec une traduction française, des éclaircissements, des notes et les mélodies originales,

PAR

TH. DE LA VILLEMARQUÉ.

Tome Premier.

PARIS

DELLOYE, PLACE DE LA BOURSE, 13.

CROZET, libraire, Quai Malaquais, 15. || TECHENER, libraire, Place du Louvre, 14.

1839

Digitized by Google

Digitized by Google

Natur wachsen" [1]) und J. Grimm von dem Epos sagt, daß es „wie alles Gute in der Natur leise aus der stillen Kraft hervorgeht" [2]), so spricht de la Villemarqué von dem Volkslied als „enfant de la nature" [3]) und von seinem „Dichter" als „poète de la nature" [3]) und bezeichnet de Coussemaker diejenigen, welche zuerst die Volkslieder sangen, als „des poètes naturels", „l'art chez eux, c'est l'instinct; leur maître, c'est la nature". [4]) Daraus ist zu schließen, daß es meistens nicht schwer sein wird zu beweisen, daß sie in der Tat der romantischen Auffassung huldigten. De la Villemarqué, der von der menschlichen Seele sagt, daß sie „pressé par un besoin instinctif de confier à quelque moment traditionnel le souvenir des événements qui surviennent" [5]), verrät dadurch, welche Meinung er über die Entstehung eines Volksliedes hatte.

Es ist niemals absichtlich gedichtet worden, denn „on ne crée pas plus un morceau de poésie populaire" — er beruft sich hier ohne Quellenangabe auf Grimm und denkt dabei wohl an J. Grimms Äußerung Kl. Schr. IV, S. 97 — „et surtout on ne le fixe pas plus dans le mémoire de tout un peuple, q'on ne crée a priori, et qu'on ne fait parler une langue à une nation entière". [6])

Auffallend ist es, daß bei de la Villemarqué, der sich immer auf die Brüder Grimm beruft, durchaus nicht die Rede von dem geheimnisvollen Entstehen aus der Gesamtheit des Volkes ist. Im Gegenteil, er ist davon überzeugt, daß ein persönlicher Dichter, „le poète de la nature" [7]), der Mann aus dem Volk [8]), „en général contemporain du fait etc.", [9]) „un meunier, tailleur, pillaouer, mendiant, un poète ambulant", [10]) zum ersten Mal diese naiven Herzensergüsse geäußert hat.

[1]) Werke VIII 80.
[2]) Kleine Schriften IV 97.
[3]) Barzas-Breiz, S. xviy, xxvy.
[4]) E. de Coussemaker, Chansons pop. des Flamands de France, Gand 1856, S VI.
[5]) Barzas-Breiz, S. xxiij.
[6]) Barzas-Breiz, S. xxix.
[7]) Ebenda, S. xxvy.
[8]) Ebenda, S. xviy.
[9]) Ebenda, S. xxiv.
[10]) Ebenda, S. xxx.

Digitized by Google

Man kann darin einen von den deutschen Romantikern abweichende Auffassung sehen, wenn man wenigstens die der Brüder Grimm wörtlich nimmt. Sicher ist es aber wohl, daß der französische Sammler die spontane Schöpfung voraussetzt. Und die von ihm abhängigen *de Coussemaker* [1]) und *Champfleury* [2]) sind derselben Ansicht. Wenn auch ersterer sich nicht so unumwunden darüber äußert, Zitate wie „les auteurs sont des poètes naturels, qui sont poètes sans le savoir" [3]) und „nos mélodies flamandes (sont) le résultat d'inspiration spontanée [4]), lassen über seine Auffassung keinen Zweifel. Noch weniger ist dies der Fall bei *Champfleury*. Seine Definition „cris spontanés qui s'échappent tout à coup du cœur des peuples" [5]) könnte auch von einem deutschen Romantiker gegeben sein. Nach ihm ist der „poète populaire, qui obéit à un besoin de sa nature [6]), le compagnon partant pour le tour de France, la bergère de village, la mère prudente," oder sind die Dichter „les buveurs, les amoureux trompés [7]), esprits qui ont improvisé ces vers et ces mélodies naïves". Er hat aber auch wie de la Villemarqué beobachtet, daß viele Balladen „se composent en collaboration" [8]), indem einer einen Vorfall erzählt, der Dichter unter ihnen ihn besingt, sein Nachbar das Lied fortsetzt u. s. w.

Daß auch *Gaston Paris*, der in Bonn studiert und dort stark den persönlichen Einfluß von Dietz erfahren hatte, [9]) in seinen Werken: „La Poésie du moyen-âge" (1860—1885) und „Chansons du XVe Siècle" (1875) ebenfalls der romantischen Auffassung huldigt, braucht nicht Wunder zu nehmen, wenn man in Betracht zieht, daß er für die „chansons de geste" in Frankreich denselben Ursprung annimmt wie die Brüder Grimm für das deutsche Epos. „La chanson populaire" ist

[1]) Chants populaires, etc., S. IV.
[2]) Chansons populaires etc., S. XIV, 153.
[3]) De Coussemaker, S. VI.
[4]) Ebenda, S. XVIII.
[5]) Ebenda, S. I.
[6]) Ebenda, S. XII.
[7]) Chansons populaires etc., S. XVII.
[8]) Ebenda, S. XIV.
[9]) A. G. van Hamel, Het letterkundig leven in Frankrijk I, Amsterdam 1898, S. 8—9.

Digitized by Google

also auch für ihn eine „production spontanée" [1]), „une poésie que chacun pourrait avoir faite." [2])
Obwohl er in völligem Einverständnis M. Haupts „vage" Definition übernimmt und von „chansons transmises oralement" [3]) spricht, war er doch gezwungen für seine „chansons du XVe siècle" aus einer geschriebenen Quelle (Bibliothèque nationale 12744) zu schöpfen.
Außer der Art der Entstehung, die übrigens nur in den seltensten Fällen wissenschaftlich zu kontrollieren ist, betrachtete man in dieser Periode die mündliche Verbreitung ohne Zweifel als das wichtigste Merkmal eines Volksliedes. Über die große Bedeutung der „tradition orale" für die Echtheit eines Volksliedes belehren uns de la Villemarqué [4]), de Coussemaker [5]), und Champfleury [6]) an mancher Stelle. Wenn aber Champfleury rühmend seine eigene Ausdauer und seinen Fleiß bei der beschwerlichen Arbeit des Sammelns hervorheben will, verrät er, er habe viele alte Pergamentbände entziffern müssen. [7])
Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß die französischen Sammler und Forscher von der Realität des Inhalts überzeugt waren, der „inculte, sauvage, ignorant" [8]), „simple et naïf" [9]), „gai, souriant, naïf" [10]), ein Niederschlag von allem war, was das Volk bewegte [11]), daß auch die großen Veränderungen als eine Folge der mündlichen Verbreitung [12]) und die Eigentümlichkeiten der Form [13]) ihnen nicht entgangen sind.

---

[1]) Chansons du XVe siècle, Paris 1875, Préface, S. x.
[2]) La poésie du moyen âge, Paris 1885, S. 19.
[3]) Chansons du XVe siècle Pr., S. vj.
[4]) Barzas-Breiz, S. xxxvy, lxv.
[5]) Chants populaires etc., S. V.
[6]) Chansons populaires, S. IV, V.
[7]) Ebenda, S. XXVII.
[8]) Barzas-Breiz, S. xviy.
[9]) Chants populaires etc., S. IX.
[10]) Chansons populaires etc., S. I.
[11]) Barzas-Breiz, S. xxiy; Chants populaires etc., S. III; Chansons populaires etc., S. III, XXVII.
[12]) Barzas-Breiz, S. lxv, lxxvj; Chants populaires etc., S. VI; Chansons populaires etc., S. X, VIII, IX, III.
[13]) Barzas-Breiz, S. lvy; Chansons populaires etc., S. X, VIII, IX, III.

Digitized by Google

Was sie aber von den deutschen Romantikern vor allem auffallend unterscheidet, ist die große Bedeutung, welche sie der Melodie beilegen, eine Tatsache, die daraus zu erklären ist, daß sie wirklich im Volke sammeln. De Coussemaker und Champfleury geben kein einziges Lied ohne Melodie. Es zeugt von einer vortrefflichen Einsicht und Beobachtungsweise, wenn de la Villemarqué behauptet, daß „le chant marié à la parole (est) l'expression de la seule poésie vraiment populaire", und daß die Melodie oft älter als der Tekst ist. [1]) Champfleury konstatiert die Wandelbarkeit der Melodie, wodurch es unmöglich ist „de noter régulièrement la mélodie, car la paysanne se laissait aller à des rhythmes de fantasie . . . ., les mots glissent sur une note comme par enchantement. [2]) Nach dem Musikologen de Coussemaker „la mélodie donne véritablement le caractère de popularité", weshalb „la mélodie ne doit jamais être séparée du texte, car l'une est le complément indispensable de l'autre". [3])

* * *

Julien Tiersot

Ohne Zweifel ist Tiersot einer der größten Forscher auf dem Gebiet des französischen Volksliedes. Seine „Histoire de la chanson populaire en France" (1889) muß noch heute als ein Standardwerk betrachtet werden. In „Chansons recueillies dans les Alpes françaises" (1903), das sein Entstehen einem Regierungsauftrage verdankt, mit seinen Melodien, Variationen, Literaturnachweisen ein Meisterwerk, hat er sich als wissenschaftlicher Sammler praktisch betätigt. Viel hat er überdies zur Popularisierung des alten französischen Volksliedes durch Herausgabe kleinerer Werkchen: Noëls français, 1901; Chants de la vieille France, 1920; Mélodies populaires des Provinces de France in 8 Serien (1887—1919) beigetragen.
Wer sich auch nur oberflächlich mit dem französischen Volks-

[1]) Barzas-Breiz, S. lviij.
[2]) Chansons populaires etc., S. X.
[3]) Chants populaires etc., S. XII.

Digitized by Google

lied beschäftigt, wird nicht umhinkönnen immer wieder auf Tiersot zurückzugreifen.
Und doch ist es gefährlich und irreführend ihn als die alleinige Autorität zu betrachten.
Der Name Tiersot bedeutet nicht das französische Volkslied, wie man oft behauptet, sondern den Abschluß, den Höhepunkt einer bestimmten Periode in der Entwicklungsgeschichte des Begriffes Volkslied und zwar der romantischen.
Denn konsequent romantisch ist Tiersot, oder vielmehr versucht er immer zu sein. Dies zu beweisen ist nicht schwer, da seine klare Ausdrucksweise keine verschiedenen Deutungen zuläßt. Es ist aber auch ihm nicht gelungen, das lebendige Material des Volksliedes in sein System zu zwängen.
Der Grundgedanke in seinen Werken ist derselbe wie bei den obenerwähnten Franzosen. Ein Volkslied entsteht auch nach ihm durch „inspiration spontanée". [1]) Fast wie das bekannte Zitat aus J. Grimm klingt seine Behauptung: „le voile qui recouvre obstinément le mystère de la création de la chanson populaire ne sera pas levé". [2])
Es war auch ihm nicht bekannt, daß schon im Jahre 1868 durch Tapperts Untersuchungen dieses Geheimnis für viele Volkslieder völlig geklärt war.
Der Verfasser ist unbekannt; [3]) er ist: „tout le monde et personne" [4]), „quelque poète-musicien inconnu, pénétré du sentiment profond de l'inépuisable nature". [5])
Um auf den Namen „Chanson populaire" Anspruch zu erheben, muß das Lied sich „par la seule tradition orale, sans le secours d'aucune notation" [6]) verbreitet haben. Besonders diese Eigenschaft erachtet Tiersot für besonders wichtig; in all seinen Werken erwähnt er sie wiederholt. [7])

---

[1]) Histoire de la chanson populaire en France, Paris 1889, S. 224, 350.
[2]) Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises, Grenoble 1903, S. 402.
[3]) Histoire d. l. ch. p., S. 245; Préface, S. V; Chansons pop. d. A., S. 149.
[4]) Histoire etc., S. 357.
[5]) Ebenda, S. V.
[6]) Ebenda, S. V.
[7]) Histoire etc., S. 350; Chans. pop. d. A., S. 404; Chants de la vieille France, Paris, O. J.; Noëls français, Paris, 1901.

Digitized by Google

Auf diese Weise aufgefaßt, gehören „les noëls" nicht zu den Volksliedern, denn sie wurden geschrieben und gedruckt, sie rühren von „lettrés et semi-lettrés" her [1]) und ihre Melodien sind nicht: „les vraies mélodies des paysans." [2])
Dessenungeachtet nimmt er in seinen älplerischen Volksliedern „un vieux livre en patois, un spécimen des plus curieux de véritable art populaire" auf, eine Komposition „du curé de Bressan". [3]) Aus denselben Gründen scheidet er die „chansons à boire [4]), les chants historiques [5]), les chansons satiriques [6]" und die „chansons de corporation" [7]) aus.
Für die unzertrennliche Zusammengehörigkeit von Melodie und Tekst findet er die dichterischen Worte: „sans mélodie un oiseau sans ailes, un corps sans tête et sans âme". [8]) Als Sammler hatte er oftmals die Gelegenheit die Veränderlichkeit der Melodie zu beobachten, „elle se transforme sur la plus légère influence". [9]) So hat er auch ein Recht zu der Behauptung, daß sie „est le résultat d'un semblable travail collectif." [10])
Interessant ist die auch von andern gemachte Beobachtung, daß die Musik meistens „mélancolique" [11]) ist und der Tekst „un caractère douloureux et lamentable" hat. [12]) Die schon oft angedeuteten Eigentümlichkeiten der Form spielen auch in seinen Betrachtungen eine große Rolle. [13]) Sie sind in allen Werken zu allgemein, um hier besonders behandelt zu werden. Tiersot ist fest überzeugt, daß die von ihm angegebenen Merkmale die allein gültigen sind, er sammelt auch nur die-

---

[1]) Histoire etc., S. 241, 242.
[2]) Chansons pop. d. A., S. 444; XX; Noëls français, Introduction.
[3]) Ebenda, S. 445.
[4]) Histoire etc., S. 207, 218.
[5]) Ebenda, S. 39.
[6]) Ebenda, S. 60.
[7]) Ebenda, S. 142.
[8]) Chansons pop. d. A., S. XXVIII.
[9]) Ebenda, S. XXVIII.
[10]) Histoire etc., S. 273, 275.
[11]) Chansons pop. d. A., S. XXIX.
[12]) Histoire etc., S. 102.
[13]) Ebenda, S. VII; Chansons pop. d. A., S. XXV, 53.

Digitized by Google

jenigen im Volk lebenden Lieder, welche diesen Merkmalen entsprechen. So scheint es jedenfalls. Aber im Grunde genommen beurteilt er ein Lied nach dem Eindruck, den es auf ihn macht; ist dieser Eindruck mit dem, was er als Volkslied f ü h l t, im Einklang, dann ist es für ihn ein Volkslied. Das Gefühl, wenn auch noch so fein, ist in dieser Materie aber ein sehr gefährlicher Ratgeber. [1])

Es konnte denn auch nicht ausbleiben, daß Tiersot, der Sammler, wiederholt mit Tiersot, dem Theoretiker, in Konflikt geriet. Unbewußt gibt er manchmal selbst zu, daß ein aufgenommenes Lied von einem namhaften Dichter herrührt, oder auf schriftlichem Wege verbreitet wurde. Ich zitiere nur ein paar Fälle, um dies zu beweisen.

Er nennt „les chansons de Béard" [2]) ebensogut Volkslieder wie „les trois soeurs" aus einem Liederheft des 18. Jahrhunderts. [3]) Er kann nicht umhin, „les chansons de Collombat" als „très populaires" zu bezeichnen, [4]) und behauptet dasselbe von den alten Romanzen mit dem Tekst von Florian [5]), von „la chanson des vignerons" aus der Umgebung von Marseille mit „quelques vers grecs altérés" [6]) und von „Aussitôt que la lumière" von Adam Billand [7]), wobei er selbst das Wort „populaire" „dans son extension la plus large" aufgefaßt sehen will. [8])

Als Beweis dafür, daß bis auf den heutigen Tag in sachverständigen Kreisen die romantische Auffassung noch Anhänger findet, sei das Urteil des Komponisten *Reynaldo Hahn* und der Sammlerin *Geneviève Dévignes* angeführt. Ersterer geht von dem Grundgedanken aus, daß der Volksgesang „chant spontané" [9]) ist, der in dem Arbeiter aufsteigt, wenn er seine Freude und sein Leid aussingt, in der Mutter, wenn sie ihr Kind

[1]) Vgl. Levy, Geschichte des Begriffes Volkslied, S. 86.
[2]) Chansons pop. r. d. l. A., S. 75.
[3]) Ebenda, S. 125.
[4]) Ebenda, S. 76.
[5]) Histoire etc., S. 83.
[6]) Ebenda, S. 150.
[7]) Ebenda, S. 223.
[8]) Ebenda, S. 83.
[9]) Du chant, Paris, o. J. (1913—14), S. 20.

Digitized by Google

einschläfert, in dem jungen Mann, wenn er die zarten Empfindungen für seine Geliebte äußern will und in dem Soldaten, wenn er lange Märsche zu machen hat. [1])
Geneviève Dévignes ist der Ansicht, „que les refrains, pour la plupart, mis a jour dans la Marne . . . ., arrivent directement du fonds populaire, nous ayant été soit transmis autrefois par d'aimables aïeules, soit dictés par de braves gens qui violentaient leur mémoire pour se souvenir mieux." [2])

* * *

3. *HOLLAND*

D. van der Reiden; J. Robbers
W. de Clercq; J. C. W. Le Jeune
Maatschappij tot Nut van 't Algemeen

Der in Holland um die Jahrhundertwende in Schriften über das Volkslied oft angewandte Name „het nationale gezang" beweist schon, daß man hier mit Herder auf den Inhalt, das Nationale, das Hauptgewicht legte; es wird sich aber aus folgendem zeigen, daß bei einigen Forschern das „spontane Entstehen" der deutschen Romantiker als Eigenschaft eines Volksliedes gilt. Dieser Gedanke ist auch in Holland in der folgenden Zeit sehr fruchtbar gewesen, sogar in den 90er Jahren taucht er noch auf.
Es ist nicht zu verwundern, daß in der napoleonischen Zeit das Streben vieler darauf gerichtet war, das Nationalgefühl zu erhalten und zu stärken, und daß man geneigt war in dem Volksgesang an erster Stelle eine Äußerung des Nationalgeistes zu erblicken. Um so eher ist dies zu begreifen, wenn man bedenkt, daß am Ende des 18. Jhts. die Überzeugung, jeder Stamm habe seinen eigenen durch Klima und Umgebung bedingten Charakter, durchdringt. [3])
Auch die Herausgeber des „Wunderhorn" hofften mit ihrer Sammlung „das nationale Leben anzuregen." [4])

[1]) Du chant, S. 21, 23, 28, 29.
[2]) Chansons champenoises etc., Paris 1929, S. 15.
[3]) Vgl. S. 13, Fußnote 6.
[4]) Des Knaben Wunderhorn, S. 295, 296, 318.

Digitized by Google

Digitized by Google

PRIJSVERHANDELING

OVER HET

NATIONAAL NEDERLANDSCH

G E Z A N G.

UITGEGEEVEN DOOR DE

B A T A A F S C H E

M A A T S C H A P P IJ:

TOT NUT VAN 'T ALGEMEEN.

Te AMSTERDAM, bij

CORN^{S}. DE VRIES, HEND^{K}. VAN MUNSTER

EN

JOHANNES VAN DER HEY.

MDCCCII.

Verhandeling

over het

Nationaal Nederlandsch Gezang.

IN TWEE VOORLEZINGEN,

gedaan in de Rotterdamsche letterkundige Maatschappij:

Verscheidenheid en Overeenstemming

Den 15^{den} MAART en den 27sten SEPTEMBER 1816,

door

J. ROBBERS,

Organist der Grootekerk en Klokkenist der Stad Rotterdam, en werkend lid der genoemde Maatschappij

te Rotterdam, bij

N. CORNEL.

1816.

Digitized by Google

Ebenso geht aus den Schriften der ersten Holländer, die sich die Pflege des Volksliedes angelegen sein ließen, hervor, daß sie in dem niederländischen Volkslied eine Widerspiegelung der niederländischen Volksart sehen wollten.
D. v. d. Reiden (1802) beansprucht für die Niederländer das Recht einen eignen Gesang zu haben, da sie von den andern Nationen verschieden sind; [1]) *Robbers* (1820) spricht seinem Volke einen nationalen Gesang ab, da es keine eigenen musikalischen Erzeugnisse besitze, die mit den Sitten, den Bräuchen, der Volksart in Übereinstimmung sind; [2]) *Le Jeune* (1828) hat sich bei seiner Auswahl durch die Widerspiegelung des Charakteristischen, des Nationalen, [3]) leiten lassen; er setzt weiter voraus, daß die aufgenommenen Balladen und Romanzen durch das Eigene, Nationale in ihrer Darstellung und Farbe gefallen werden; [4]) als wichtigste Eigenschaft der Volksgesänge betrachtet er die Übereinstimmung ihres Inhalts mit dem Geschmack des Volks und dem Zeitgeist [5]); *De Clercq* (1824) äußert als seine Meinung, daß die Volkslieder Beiträge sind, durch welche man den Geist einer Nation kennen lernen kann. [6]) Bei allen findet sich der Ausspruch, daß dem feuchten holländischen Klima („luchtgesteldheid") und sogar dem großen Wassergenuß beim „Kaffee- und Teetrinken" das Fehlen eines echten Volksgesanges zuzuschreiben ist. [7])
Daß hier deutsche Einflüsse vorliegen, wird nach Obenstehendem deutlich sein. Es ist aber stark zu bezweifeln, ob an einen unmittelbaren Einfluß Herders zu denken ist;

---

[1]) Prijsverhandeling over het nationaal Nederlandsch Gezang, Amsterdam 1802, S. 22, 27; vgl. S. 24, 26.
[2]) Verhandeling over het nationaal Nederlandsch Gezang, Rotterdam 1820, S. 27.
[3]) Letterkundig Overzigt en Proeven van de Nederlandsche Volkszangen sedert de XVde Eeuw, 's-Gravenhage 1828, S. 7.
[4]) Ebenda, S. 21.
[5]) Ebenda, S. 83.
[6]) Verhandeling ter beantwoording der vraag: welken invloed heeft vreemde letterkunde gehad, ... op de Nederl. taal en letterk. sinds het begin der vijftiende eeuw tot op onze dagen, Amsterdam 1824, S. 123; vgl. Herders Werke IV, Von Aehnlichkeit u. s. w., S. 379, wo sich fast derselbe Satz findet.
[7]) Prijsverhandeling u. s. w., S. 10; Verhandeling u. s. w., S. 26, 30; Letterkundig overzigt u. s. w., S. 11.

Digitized by Google

sein Name wird nicht genannt, seine Werke sind hier wohl kaum bekannt gewesen. Wahrscheinlich hat den Holländern das praktische Singen in Deutschland mehr imponiert.
Van der Reiden schreibt den schönen deutschen Volksgesang dem Gesangunterricht in den deutschen Schulen zu, [1]) worin Robbers ihm beipflichtet, indem er sagt, daß in Deutschland sogar jeder Dorfschulmeister ein guter Musiker ist; [2]) bei den Deutschen konstatiert er außerdem ein natürliches Talent zum Sekundieren, dessen Fehlen den holländischen Straßengesang so unerträglich macht. [3]) Le Jeune ist der erste, der deutsche Quellen nennt, er erwähnt Büsching und von der Hagens Sammlung und Des Knaben Wunderhorn und empfiehlt sogar Arnims Brief an Reichhardt. [4])
In ihrer Auffassung von dem Begriff Volkslied sind sie aber sehr weit von den deutschen Forschern entfernt. Es wäre auch kaum anders möglich in einer Zeit, wo die „Bataafsche Maatschappij tot Nut van 't Algemeen" ihre Bemühungen um das Wohl der Nation auch auf den Volksgesang ausdehnte. In den Jahren 1797—1806 gab sie fünf Bändchen mit „Volksliedjens" heraus, worin der fleißige Zimmermann, die Putzfrau, die Nähterin [5]) die brave Mutter [6]) der Schustergeselle, der dankende Handwerker [7]) u. s. w. in wertlosen Reimereien ihre eigne Vortrefflichkeit rühmen, vollkommen in Übereinstimmung mit der im Vorwort ausgedrückten Hoffnung, daß „de deugd en de algemeene verlichting onder de natie veel veld zouden winnen, wanneer men den geringen burger zijnen gewonen volkstoon liet behouden, doch den inhoud der liedjens zoodanig hervormde, dat dezelve niet alleen de goede zeden niet kwetsen, maar deeze bovendien zeer sterk konden bevorderen." [8])

[1]) Prijsverhandeling u. s. w., S. 28.
[2]) Verhandeling u. s. w., S. 35.
[3]) Ebenda, S. 28, 30.
[4]) Letterkundig overzigt u. s. w., S. 78, 83.
[5]) Volksliedjens uitgegeven door de Mij. tot Nut van 't Algemeen, Amsterdam 1789—1806, I 34, 40, 55.
[6]) Ebenda, II 44.
[7]) Ebenda, III 59, 21.
[8]) Volksliedjes u. s. w., Bericht S. 2.

Digitized by Google

Also: der Volksgesang soll ein Mittel sein zur Tugend zu erziehen und das Volk aufzuklären.
Dieselbe „Maatschappij" glaubte auch die Kinder in der Schule mit „gezangen ten dienst der scholen" (1813—17) beglücken zu müssen. Bei: „'t eindigen der school"[1]) äußerten sie nun ihre Dankbarkeit in den salbungsvollen Worten: „wij willen 't dierbaar onderwijs, dat men ons gaf, op hoogen prijs, met blijd' erkentnis stellen". Selten hat sich der selbstzufriedene, nüchterne holländische Geist deutlicher manifestiert als in diesen Liederbüchern. Anstatt den Volksgesang zu verbessern, haben sie das, was noch davon übrig war, aus Unkenntnis und aus völligem Mangel an Einsicht in das Wesen des Volksliedes vernichtet.
Braucht es Wunder zu nehmen, daß auch die ersten „Volksliedforscher" im rationalistischen Nützlichkeitsprinzip des 18. Jhts. befangen waren?
Auch sie sind überzeugt, daß der niederländische Volksgesang tief gesunken ist; und auch sie erwarten erst dann eine Verbesserung, wenn die sittenverderbenden Straßen- und Bänkelsänger von den Straßen verbannt, oder jedenfalls gezwungen werden, auf ihre Weisen moralisierende Texte zu singen, welche Vaterlandsliebe, Tugend, dankbare Zufriedenheit und religiöse Gedanken zum Ausdruck bringen.[2])
Von diesem Standpunkt betrachtet ist es auch zu verstehen, daß Le Jeune sich entrüstet fragen kann, wie man doch in dummem Ernst so etwas habe singen können und geduldet habe, daß es auf der Straße gesungen wurde, wie der Refrain des Dreikönigsliedes: „wij komen getreden."[3])
Doch ist seiner Sammlung ein gewisses Verdienst nicht abzusprechen: ist er doch der erste, der viele von den schönen alten Volksliedern aufnimmt und hinweist auf das Wunderhorn.
Die theoretischen Ausführungen des Rotterdamer Organisten *J. Robbers* verdienen eine eingehendere Betrachtung. Er will sein Werkchen, das aus zwei Vorlesungen entstanden ist,

[1]) Gezangen ten dienste der scholen, Leiden, Deventer, Groningen 1813, S. 13.
[2]) Prijsverhandeling u. s. w., S. 39, 40; Letterkundig overzigt u. s. w., S. 80, 81.
[3]) Letterkundig overzigt, S. 42.

Digitized by Google

als eine an v. d. Reiden geübte Kritik aufgefaßt sehen. In der Tat hat er eine logischere Auffassung vom Volksgesang, die mit seiner Sympathie für den Standpunkt der „Mij. tot Nut van 't Algemeen" kaum in Einklang zu bringen ist. Mit den deutschen Romantikern ist er überzeugt, daß der Landmann, der Hirt, der Handwerker, wie auch „der Wilde in Amerika" seine Empfindungen unbewußt in einem Lied kundgibt.[1]) Man findet bei ihm sogar die typisch romantische Definition: „door nationaal gezang verstaat men zoodanig zingen als een volk uit de natuur, zonder vrucht van onderwijs, door zijn eigen muzikaal gehoor, overeenkomstig zijn zeden, gewoonten, luchtgesteldheid, in het dagelijksch leven of bij zekere plechtige gelegenheden uitoefent."[2]) Opernmelodien und Kunstgesang schließt er ausdrücklich aus.[3])
So zeigt es sich, daß Robbers eine Zwischenstufe einnimmt: einerseits ist seine Auffassung die der „Mij. tot Nut van 't Algemeen" und der Aufklärer des 18. Jhts., andrerseits die der Romantik.

* * *

J. van Vloten
F. R. Coers

Was wir schon in Deutschland und Frankreich für das Fortleben der romantischen Idee beobachtet haben, zeigt sich auch wieder in Holland. Mehr oder weniger bildet sie die Unterlage von allen in der Folgezeit erschienenen Werken. Die Sammler, bei denen aber auch neuere Einflüsse nachzuweisen waren, habe ich nicht zur Romantik gerechnet.
In den 70er Jahren muß *van Vloten* ohne Zweifel wohl dazu gezählt werden. Schon früher hatte dieser Gelehrte sich um die Sache des Volksliedes Verdienste erworben. 1850—51 erschien von ihm eine anonyme Sammlung „Nederlandsch liedeboek"[4]), das wohl deshalb nicht „volksliedeboek" heißt, weil außer Liedern aus den frühern „blauwboekjes" solche

[1]) Verhandeling u. s. w., S. 13, 14.
[2]) Ebenda, S. 22.
[3]) Ebenda, S. 23.
[4]) I. 's-Gravenhage 1850; II, Leyden en Amsterdam 1851.

Digitized by Google

von namhaften Dichtern aufgenommen wurden. Dasselbe ist der Fall mit „Nederlandsche Geschiedzangen". [1])
Eine positive Meinung über van Vlotens Volksliedbegriff läßt sich erst aus „Baker- en Kinderrijmen" [2]) bilden. Wenn er sagt, daß „bij velen de oorsprong geen andere dan de natuurlijke, algemeen menschelijke inspraak van het hart is, in woorden of klanken geuit" [3]), ist nicht daran zu zweifeln, daß seine Auffassung die romantische ist; obwohl man nach dem jetzigen Stand der Wissenschaft an „primitive Gemeinschaftsdichtung" denken würde.
Als er sich gegenüber vielen, die für ihn Liedchen sammelten, wegen der Nicht-Aufnahme entschuldigt, indem er sagt: „soms sproot het buiten hun weten voort uit een of anderen gedrukten bundel" und „er werd slechts opgenomen, wat van mond tot mond is overgeleverd" [4]), dann ist es für uns deutlich, daß seine Vorstellung von der Verbreitung mit der von der Entstehung in Übereinstimmung ist.
F. R. Coers hat es uns weniger leicht gemacht, seine Meinung über das Volkslied kennen zu lernen. Er schickt seinem stattlichen Werk „Liederboek van Groot-Nederland" [5]) ein Vorwort voran, worin er auseinanderzusetzen versucht, nach welchem Prinzip er gesammelt hat und was seine Absicht dabei gewesen ist. Es muß aber gesagt werden, daß die Klarheit seiner Worte unter dem überschwenglichen Jubelton und der hochauflodernden Begeisterung gelitten hat.
Soviel ist inzwischen deutlich, daß er durch seine Liedersammlung hoffte das Nationalgefühl des niederländischen Volkes zu stärken und es ihm möglich zu machen den Platz einzunehmen, der ihm in der Reihe der Völker gebührt. [6])
Er ist davon überzeugt, daß „het volkslied al de eigenaardigheden van een volk, z'n beginselen, z'n verwachtingen, z'n

[1]) Amsterdam 1852.
[2]) Leiden 1872.
[3]) Baker- en Kinderrijmen, S. VII.
[4]) S. VI.
[5]) I, Amsterdam 1897: die andern Nummern sind in Amsterdam, Apeldoorn, Haarlem erschienen.
[6]) S. I, V (Fußnote), IX (Fußnote), XV.

Digitized by Google

zwakheden in woorden heeft gebracht" [1]), daß in dem Volkslied also die Eigenart eines Volkes am besten zum Ausdruck kommt, weil „de natuur ieder volk zijn taal, zijn lied, d. i. het Volkslied geeft." [2])

Ist es nicht, alsob wir hier Herder in „Von Aehnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst" [3]) hörten? Geheimnisvoll und wunderbar „murmelen de melodieën in onze ziele en deinen (daarin) op" [4]), „vloeien en gutsen en bruischen de aandoeningen uit het denkend en voelend „ik" [5]) und „brengt het lied van ouders tot kinderen de woorden en melodieën over, waardoor het gemoedsleven gevormd wordt." [6]) Glaubte Coers selbst wirklich, daß auf diese Weise die gewaltige Anzahl Lieder, welche er in der Folge herausgab, entstanden ist oder verbreitet wurde? Es ist durchaus undenkbar, daß dies mit Liedern wie „Huldiging der Vlamingen aan de jonge Koningin van Noord-Nederland" [7]), „Een lied van Noord- en Zuid" [8]), „Utrechts corpslied uit de Operette „de maanbol" [9]), „Het nieuwe Volkslied" [10]), um nur einige zu nennen, nach seiner innern Überzeugung der Fall wäre. Hat er nicht vielmehr mit Herder und von Arnim angenommen, daß so viele der mit Namen genannten Dichter und Komponisten gleichsam als Medium die Eigenart des niederländischen Volkes in ihren Liedern äußerten?

Er mag auch in den folgenden Bändchen eine sehr große Anzahl schöner alter Lieder aus alten Liederbüchern und aus dem Volksmund übernommen haben, sicher ist es, daß auch bei ihm oftmals der Inhalt seiner Sammlung seinen theoretischen Ausführungen nicht entspricht.

---

[1]) I, Amsterdam 1897, S. XI, vgl. S. XII.
[2]) Ebenda, S. III.
[3]) Werke IV, V 379, 381.
[4]) Liederboek van Groot-Nederland, Amsterdam 1897, S. X.
[5]) Ebenda, S. II.
[6]) Ebenda, S. XII.
[7]) Ebenda, S. 6.
[8]) Ebenda, S. 10.
[9]) Ebenda, S. 27.
[10]) Ebenda, S. 62.

Digitized by Google

II. LUDWIG UHLAND

Das Volkslied hat einen persönlichen Dichter, der zu dem Volk gehört. Es wird mündlich fortgepflanzt und zersungen; daher die mangelhafte Form. Verknüpfung der menschlichen Stimmungen mit dem Naturleben.

1. DEUTSCHLAND

Ludwig Uhland

Uhlands Sammlung nebst der Abhandlung über Volkslieder bedeutet einen gewaltigen Sprung vorwärts, so groß, daß unsre heutige Volksliedforschung im großen und ganzen noch auf demselben Standpunkt steht, oder jedenfalls seine Aussprüche als Ausgangspunkt für ihre eigenen Betrachtungen nimmt.

Mit Uhlands „Alten hoch- und niederdeutschen Volksliedern" nebst der Abhandlung (1844—45) fängt eine neue Zeit an; die romantisch-verschwommene, phantastisch-gefühlsmäßige Richtung ist zu Ende, die Volksliedfrage ist der wissenschaftlichen Forschung übergeben.

Seine Auffassung ist während des größten Teiles des 19. Jhts. die allgemeine. Für Deutschland und Holland, dessen Forscher sich meistens auf ihn als Gewährsmann berufen, ist dies selbstverständlich. Ob man aber behaupten darf, daß Uhland seinen Stempel auf die Volksliedforschung der Folgezeit drückte, ist zweifelhaft. Man geht wohl nicht fehl, wenn man annimmt, daß er ausdrückte, was man eigentlich schon stillschweigend als eine gegebene Tatsache betrachtete.

In Frankreich ist sein direkter Einfluß kaum nachzuweisen. Schuré würdigt ihn hauptsächlich als Balladendichter [1]), obwohl er doch auch sagt, daß „personne n'a étudié et compris comme lui la chanson populaire." [2])

---

[1]) Histoire du lied, Paris 1868, S. 464—468.
[2]) Ebenda, S. 464.

Digitized by Google

Auch von Gérard de Nerval [1]), Gabriel Vicaire [2]), George Doncieux [3]) wird er nur als Balladendichter erwähnt.
Vielleicht war niemand in dieser Zeit besser imstande ein Werk über das Volkslied zu schreiben, als der Dichter, Patriot und Gelehrte Ludwig Uhland, der als Dichter [4]) eine große Neigung zum Volkstümlichen bekundete und als Gelehrter sein ganzes Interesse dem Mittelalter zuwendete.
Er sagt selbst, daß sein Werk nicht als eine „moralische oder ästhetische Mustersammlung, sondern als ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Volkslebens" aufzufassen sei. [5]) Als wissenschaftlicher Forscher hat er nur einige Lieder aus bestehenden Sammlungen entnommen; [6]) wenn er es tat, hat er immer nach ältern Quellen gesucht. Der überaus größte Teil stammt aus alten Liederbüchern und fliegenden Blättern, die er auf seinen „Liederfahrten" sammelte; eine geringe Anzahl aus mündlicher Überlieferung.
Es ist notwendig zu betonen, daß Uhlands Studium nur dem alten Volkslied galt; nur dieses ist für ihn das „echte", darum hat er auch wenig Wert auf mündliche Überlieferung gelegt.
Was ist nun bei ihm das Neue? Wodurch unterscheidet sich seine Auffassung von der seiner Vorgänger?
Auch bei ihm steht die Frage nach der Entstehung im Mittelpunkt seiner Betrachtungen; während aber für die eigentlichen Romantiker im naturmäßigen Erwachsen aus dem gesamten Volk der Ursprung zu suchen war, finden wir hier zum ersten Mal deutlich ausgesprochen, daß das Volkslied, wie „jedes geistige Gebilde niemals aus einer Gesamtheit, einem Volk hervorgehen kann, sondern überall die Tätigkeit und Befähigung einzelner bedarf." [7])

---

[1]) La Bohème galante, Paris 1897, S. 79.
[2]) Etudes sur la póesie populaire, Paris 1902, S. 189.
[3]) Le romancéro populaire de la France, Paris 1904, S. 8.
[4]) Nicht weniger als 22 Gedichte Uhlands nennt K. H. Prahl („Unsere volkstümlichen Lieder—v. Hoffmann von Fallersleben, 1900) als volkstümliche.
[5]) Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, Cotta, Bd. I. Einleitung S. 13.
[6]) Aus Herder Nr. 25 (Das Mädchen und die Hasel), 76 (Abschied); Aus Seckendorf Nr. 119 (Das hungernde Kind); aus Wunderhorn Nr. 139 (Lindenschmied).
[7]) Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, Stuttgart o. J. Bd. III, Einleitung zur Abhandlung, S. 13.

Digitized by Google

Jedes Volkslied muß also einen persönlichen Dichter haben. Damit ist auch gesagt, daß die Zerrissenheit nicht zu seinem Wesen gehört, sondern durch Zersingen, „Zuschleifen" entstanden ist. Dieser Meinung gibt Uhland auch schon Ausdruck in der Einleitung zu der „Sagengeschichte der germanischen und romanischen Völker" (1831—32).[1]) Doch scheint er hier noch einigermaßen in der romantischen Auffassung befangen zu sein, daß „der poetische Drang, der in einem Individuum lebt, auch in ganzen Völkern wirksam sein kann, sodaß es nicht bloß Redeform ist, daß die Völker dichten". Es ist aber unbegreiflich, wie Adolf Strack[2]) daraus den Schluß ziehen konnte, daß auch Uhland an die dichtende Volksseele der Romantik glaubte und wie er darauf eine Rechtfertigung von Grimms Theorie bauen konnte. Wenn man den ganzen Passus liest, muß man sagen, daß Uhland hier wie in obenerwähnter Belegstelle nur an einen einzelnen Dichter denkt.

Zugleicherzeit kann er aber auch behaupten, daß in dem Leben des gesungenen Liedes, im Gegensatz zum gedruckten, das „Schaffen der Gesamtheit die Tätigkeit des Individuums überwiegt."[3]) Das Lied konnte nur Volkslied werden, wenn die Anschauungen des Dichters keine andern als die des ganzen Volkes waren und wenn die „gemeinsame Sinnesart des Volkes poetisch geartet war". Die Einbildung und Gefühlskraft, die zwei Eigenschaften, welche wahre Poesie voraussetzt, müssen dem ganzen Volk gemeinsam gewesen sein. In dieser Weise „gestaltet sich" wirklich „das poetisch gestimmte Gesamtleben zu Liedern."[4])

Wie ist nun der wandelbare, sich fortentwickelnde Charakter des Volksliedes zu erklären? Wie kommt es, daß soviele Lieder in mangelhafter Form oder ganz verunstaltet oder in mehreren Fassungen auf uns gekommen sind?[5]) Wie war es möglich,

---

[1]) Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage VII, Stuttgart 1868, S. 4.
[2]) Hess. Blätter für Volkskunde 1903, S. 68.
[3]) Einleitung S. 13.
[4]) Alte h. u. n. Volksl. Bd. III 14; vgl. W. Grimm, Kleinere Schriften I 193.
[5]) Vgl. Nr. 4, 14 (3); 74 (4); 47 (3); 76 (4); 123 (3).

Digitized by Google

daß man sogar Stücke verschiedener Lieder zusammengeworfen hat? [1])

Die Ursache all dieser Erscheinungen entdeckt Uhland in der mündlichen Fortpflanzung. Sie „schleift das Eigentümliche nach der allgemeinen Sinnesart zu." [2]) „Vergeßlichkeit, Mißverstehen, vorherrschender Bedacht auf die Singweise mußten zur Entstellung und Zersetzung führen." [3])

Ausdrücklich warnt er denn auch vor der von Herder verbreiteten Meinung, daß „die Zerrissenheit, das wunderliche Überspringen, der naive Unsinn zum Wesen des echten und gerechten Volksliedes gehöre". Wie die modernen Forscher schreibt er sie einfach der Verbreitung, nicht der Entstehung zu. Die „einfache Form", der „kunstlose Ausdruck", die sich leicht dem Gehör einprägen, und besonders die Melodie waren der allgemeinen Verbreitung sehr förderlich. [4]) Natürlich ist auch der Inhalt des Liedes nicht ohne Bedeutung. In dieser Beziehung macht Uhland zum ersten Mal auf eine Eigenschaft aufmerksam, so wichtig, daß sie wohl zum Wesen des Volksliedes gerechnet werden darf, n.l. die innige Verknüpfung aller menschlichen Empfindungen mit der umgebenden Natur. [5]) Nicht daß die fühllose Natur in romantischer Weise vermenschlicht worden wäre! Das ganze Gefühlsleben des ursprünglichen Menschen, „der sein Dasein in die Gemeinschaft der ganzen Schöpfung stellt" [6]), ist mit dem Leben der Natur verwoben. Frau Nachtigall ist die Botin der Liebenden (Nr. 15); die Rose ist das Symbol der Liebe (Nr. 22, 23, 24); die Geliebte erscheint als Rosenstock (Nr. 56); die Haselstaude warnt das Mädchen, das zum Tanze geht (Nr. 25); die Linde trauert mit den Liebenden (Nr. 27).

Wenn man sieht, welchen großen Einfluß das Zersingen nach Uhland auf die Gestalt des Volksliedes hat, liegt die Frage

---

[1]) Bd. III 9; Bd. II 263—265.
[2]) Bd. III 8, 13; Einleitung Sagengeschichte, Schriften Bd. III 5.
[3]) Bd. III 9.
[4]) Bd. III 9.
[5]) Bd. III 15, 16. 17.
[6]) Bd. III 17.

Digitized by Google

nahe, ob er auch an zersungene Kunstlieder gedacht hat. Aus verschiedenen Stellen geht hervor, daß diese Frage mit ja zu beantworten ist. Die „künstlichern Gattungen" hat er aus den Liederbüchern nicht übernommen. [1]) Wenn sie aber zersungen oder ganz in volkstümlicher Sprache gedichtet waren, wenn das „Eigentümliche sich nach der allgemeinen Sinnesart zugeschliffen hatte", fielen „Erzeugnisse namhafter gelehrter Dichter dem Kreise des sonst namenlosen Volksliedes anheim". Im 16. Jht. war das Volkslied so unentbehrlich, daß „Murner sich im Bruder Veiten Ton wehren mußte, Hutten ein Reiterlied anhob, und Luther selbst die Psalmen zu Volksliedern stimmte." [2])

Die Auffassung von dem Wesen des Volksliedes, wie Uhland sie formuliert hat, ist für das ganze 19. und 20. Jht. maßgebend geworden; ohne seine Abhandlung kann man sich die folgenden Sammlungen kaum vorstellen. Spätere Forscher haben sich Uhland entweder angeschlossen oder seine Ausführungen als etwas Selbstverständliches zum Ausgangspunkt ihrer Betrachtungen genommen.

Daß jedes Volkslied einen persönlichen Dichter hatte, der die Anschauungen der Gemeinschaft teilte, daß bei der Verbreitung die Lieder zersungen wurden und das dadurch entstandene „Sprunghafte" nicht zum Wesen des Volksliedes gehörte, daß unter Umständen auch ein Kunstlied zum Volkslied werden konnte, daß die Ausdrucksweise des Liedes einfach, kurz war, — all diese Prinzipien sind in der Folgezeit Gemeingut aller geworden, die sich mit dem Volkslied beschäftigten.

Die Herausgeber des ältern Volksliedes übernahmen sie im großen und ganzen unverändert. Die Volksliedforschung bis etwa 1890 bewegt sich ganz in Uhlands Spuren. Das Interesse war ein rein historisch-wissenschaftliches geworden.

Böhme, der eigentlich nur eine Melodiensammlung zu Uhlands

---

[1]) Bd. II 262 (Quellen).

[2]) Bd. III, Einleitung, S. 13, 12; vgl. Böhme, Altdeutsches Liederbuch Nr. 569b, 626, 627, 628, 629.

Digitized by Google

Teksten geben wollte, [1]) sagt wie dieser, daß sein altdeutsches Liederbuch „ein Beitrag zur deutschen Sittengeschichte sein will. [2])
Bei den Forschern, die auch das neuere Volkslied mit hineinbeziehen, wird auch das s.g. volkstümliche Lied einer eingehenden Prüfung unterzogen und damit wandelt sich allmählich der Begriff. Man darf behaupten, daß nach 1890 die Entstehung des Volksliedes ihre große Bedeutung für die Erkenntnis ihres Wesens verloren hat und die Art der Verbreitung und Fortpflanzung in den Vordergrund tritt. Mit dem alten Volkslied beschäftigen sich in chronologischer Reihenfolge hauptsächlich: Rochus von Liliencron (1866—69; 1884); R. Hildebrand (1869—70); Franz M. Böhme (1877).

* * *

Rochus von Liliencron
R. Hildebrand
Franz M. Böhme

Es ist Liliencrons Verdienst zum ersten Mal ausgesprochen und nachgewiesen zu haben, daß auch die Melodien auf einen persönlichen Komponisten zurückgehen und nicht von Gott geschaffen wurden. Er sagt, daß „die Menge schöner Melodien, welche das 16. Jht. vom 15. Jht. ererbt hat, mit Bestimmtheit das schöpferische Eingreifen des technisch gebildeten Künstlers voraussetzen." [3]) Ebenso behauptet Böhme: „Von den Volksmelodien gilt dasselbe wie von den Texten. Sie sind gleich diesen Erzeugnisse von Einzelnen, die Bildung und Talent genug hatten, das Rohmaterial in bestimmte mehr oder weniger kunstgemäße Form zu fassen." [4])
Die notwendige Folge dieser Voraussetzung ist natürlich die Annahme, die wir übrigens bei Uhland schon finden,

[1]) Altdeutsches Liederbuch, Vorwort, S. VII.
[2]) Ebenda, S. XVIII.
[3]) Deutsches Leben im Volkslied um 1830, Stuttgart 1884, Einleitung, S. XXV.
[4]) Altdeutsches Liederbuch, Einleitung S. XXII.

Digitized by Google

daß die persönlich gefärbten Lieder, wenn auch der Sänger sich von derselben Empfindung erregt fühlte, welche soeben den ganzen Kreis der Menschen, dem er angehört, durchzog [1]), „zersungen", „umdeutend zurechtgelegt", „zurechtgesungen", „umgearbeitet" [2]) werden. Dadurch entsteht dann das „Sprunghafte", „Fragmentarische", „mehr Andeutende als Ausführende", das also nicht zu den wesentlichen Eigenschaften des Volksliedes gehört, worüber uns das historische Volkslied, dem diese Eigenschaften von vornherein nicht anhaften, am besten belehrt. [3])

Böhme konstatiert dasselbe ohne sich über die Ursachen auszusprechen, [4]) indem Hildebrand an verschiedenen Beispielen deutlich macht, wie das Volk sogar Gedichte von Goethe, Schiller, Opitz so zersang, daß sie nur „andeutend" wurden und sich also immer mehr der „echten Kunst näherten, die nur andeutend sein kann." [5]) Wenn man Umänderung durch das Volk annahm, mußte man ein Individuallied voraussetzen; und so war der Schritt zu der Annahme, auch ein Kunstlied kann zum Volkslied werden, nur ein kleiner. Tatsächlich setzt Liliencron sich mit diesem Problem auseinander, indem er darauf hinweist, daß auch die Texte auf einen technisch entwickelten Künstler zurückgehen. [6]) Böhme spricht deutlicher, aber widerspricht sich öfters. „Volkstümliche Lieder (Lieder von namhaften Dichtern aus der Sphäre bewußter Bildung, die in den Volksmund übergegangen sind) sind nimmermehr Volkslieder", sagt er, und doch nimmt er auf derselben Seite an, daß „sie den Volksgesang der Gegenwart bilden und das Volkslied der Zukunft sein werden." [7]) Lieder und Psalmen Luthers finden denn auch Aufnahme in seinem Liederbuch. [8]) Erst Hildebrand geht auf das Verhältnis

[1]) Das Volkslied um 1530, S. XXX.
[2]) Ebenda, S. XIII, XXXI; Altd. Liederb., S. XXII; Materialien, S. 17, 11.
[3]) Das Volkslied um 1530, S. XXXI.
[4]) Altd. Liederbuch, S. XXXI.
[5]) Materialien, S. 6, 20, 124.
[6]) Das Volkslied um 1530, S. XIII, XXV.
[7]) Altd. Liederbuch, S. XXIV.
[8]) Ebenda, Nr. 569b, 626—629.

Digitized by Google

zwischen Kunst- und Volkslied tiefer ein. Wörtlich lautet es bei ihm: „Wie es (das Volk) in der Sage und dem Volkslied verfährt, unwillkürlich, unbewußt, so singt es auch das Kunstlied nach seinem Bedürfnis zurecht." [1]) Seine Ausführungen über die Umgestaltungen einiger auf fliegenden Blättern verbreiteten Gedichten Schillers [2]) und Goethes [3]), Kazners und Kerners könnten von J. Meier verfaßt sein.

Schließlich sei noch bemerkt, daß sowohl Liliencron als Hildebrand und Böhme die Dauer, die einfache schlichte Form und die weite Verbreitung als wesentliche Eigenschaften des Volksliedes betrachten. [4])

In Bezug auf die historischen Volkslieder sind die drei Forscher nicht einig. Liliencron betrachtet sie als sehr wichtige Volkslieder, weil an „ihnen das Volkslied zeigt, wie es frisch aus der Quelle hervorspringt." [5]) Böhme entschuldigt ihre geringe Anzahl in seinem Liederbuch mit der Bemerkung, daß „die meisten Gelegenheitsgedichte waren und es also nicht sicher war, daß sie wirklich gesungen wurden und volkstümlich waren." [6]) Hildebrand dagegen nennt sie wohl Volkslieder, sei es denn auch, daß sich bei ihnen der Begriff ändert; sie sind n.l. „nicht Jahrhunderte lang gesungen worden, aber zeigen umsomehr die Wärme des Augenblicks." [7]) Im allgemeinen kann man sagen, daß für diese drei Forscher als Volkslied das einfache, meistens im Volke entstandene, gesungene Lied gilt, das durch jahrhundertelange Umwanderung sehr verunstaltet wurde.

In ihren Forschungen liegen die Keime zu den Streitfragen der neuesten Zeit. Liliencron macht einen Unterschied zwischen dem alten Volkslied, das die ganze „Nation" sang, und dem „lebenden", das in den unteren Schichten, die im „naiven"

---

[1]) Materialien, S. 9.
[2]) Schillers Werke, Cotta 1838 I, S. 225.
[3]) Goethes Werke, Cotta 1885, I, S. 6, 7.
[4]) Das Volkslied um 1530, S. XX, XIII; Materialien, S. 21, 183, 212; Altd. Liederbuch, S. XXII, XXV.
[5]) Das Volkslied um 1530, S. XXX.
[6]) Altd. Liederbuch, S. XXXVIII.
[7]) Materialien, S. 183.

Digitized by Google

Empfinden noch nicht gestört, mit dem frischen Leben und Weben der Natur noch innig verknüpft und vertraut sind, zu Hause ist.[1]) Die Schule Pommers, welche nur letzteres als „echtes" Volkslied betrachtet, fußt also auf Liliencron. Hildebrand befaßt sich eingehend mit den zu Volksliedern gewordenen Kunstliedern[2]), ohne aber daraus allgemeingültige Schlußfolgerungen zu ziehen; er bezeichnet aber jedenfalls den Weg, den J. Meier und seine Schule später einschlagen.

* * *

Franz Krejči

In den vorhergehenden Ausführungen ist nachgewiesen worden, daß Liliencron, Hildebrand und Böhme in mancherlei Hinsicht mit Uhland zusammenhängen, doch auch, daß einige Fäden sie mit der Neuzeit verbinden, wo das volkstümliche Lied mehr als das alte die Aufmerksamkeit auf sich lenkt.
Es ist eine bekannte Tatsache, daß im Laufe des 19. Jhts. bei allen wissenschaftlichen Arbeiten das exakte Experiment in den Vordergrund trat. Auch das Volkslied, das immer mehr ein Gegenstand wissenschaftlicher exakter Forschung wurde, folgte dieser Entwicklung. Daraus ist denn auch wohl das Streben zu erklären, alles was im Volke noch lebte, zu sammeln. Wie aber von vornherein zu erwarten war, machte sich bei dieser Sammeltätigkeit doch wieder ein aprioristisches Element geltend. Denn der Inhalt der nun entstehenden landschaftlichen Sammlungen war immer abhängig von dem, was der Sammler als das Wesen des Volksliedes betrachtete. Fast kein einziger konnte es vermeiden auch volkstümliche Lieder aufzunehmen. Die Frage nach dem Wesen des Volksliedes ist also immer mehr eine von praktischem Wert geworden.[3])
Die verschiedensten Wege hat man eingeschlagen um zu dem Wesen des Volksliedes vorzudringen.
Franz Krejči hat in der Zeitschrift für Völkerpsychologie[4])

[1]) Das Volkslied um 1530, S. IX.
[2]) Materialien, S. 6—20.
[3]) Vgl. Götze, Zeitschrift für den deutschen Unterricht 1914, S. 580.
[4]) Das charakteristische Merkmal der Volkspoesie, S. 115—141.

Digitized by Google

XIX (1889) versucht dem Begriff auf psychologischem Wege beizukommen. Er erklärt die Eigenart des Volksliedes aus dem psychologischen Mechanismus, dem unbewußten Geistesprozeß, der die niedrigste Stufe der geistigen Entwicklung repräsentiert, im Gegensatz zu dem Logismus, dem vernünftigen, bewußten Seelenleben, das die höher gebildeten Kreise kennzeichnet. [1]) Im Anschluß daran setzt er voraus, daß die Volkspoesie der Kunstpoesie vorangeht, daß sie in die ungebildeten Schichten gedrängt wird, wenn die Intelligenzpoesie blüht und ganz verschwindet, wenn die Bildung auch in diese Schichten durchgedrungen ist. „Die Volkspoesie ist der eigenste Ausdruck der Volksindividualität". Kunstpoesie kann niemals Volkspoesie werden, ein volkstümliches Lied ist nie ein Volkslied. [2]) Die Psychologie des Volkes lehrt ihn, daß das Volkslied nur im Volke entstanden sein kann. — Auch die Eigentümlichkeiten des Stiles hängen aufs engste mit dem psychologischen Mechanismus zusammen. [3]) Die häufig vorkommende Formel: Es ist A, nein es ist nicht A, es ist B, wovon er Beispiele aus den slavischen Volksliedern anführt, die er aber auch in den deutschen hätte finden können, [4]) ist eine gewöhnliche Form des volksmäßigen Denkens. Am wichtigsten scheint mir die Erklärung der Sprünge und kühnen Würfe aus der Entstehung zu sein. Es können Verbindungen von Vorstellungen zustande kommen, nur weil sie zugleicherzeit in unser Bewußtsein treten, ohne daß irgendwelcher kausale oder logische Zusammenhang dazwischen besteht. [5]) Wenn solche durch psychischen Mechanismus auch in den Liedern geäußert werden, entsteht das Sprunghafte. Es dünkt mich aber eher wahrscheinlich, daß durch dasselbe mechanische Denken das Volk aus vorhandenen Formeln sich ein neues Lied zusammengesungen hat. [6])

---

[1]) Das charakteristische Merkmal der Volkspoesie, S. 115.
[2]) Ebenda, S. 115, 120.
[3]) Ebenda, S. 123.
[4]) Z. B. Uhland, Nr. 20, 21, 38.
[5]) Z. f. Völkerps. S. 133—134.
[6]) Vgl. Uhland, Nr. 43, 48, 75, 84, 93. Naumann nimmt dies auch in der Tat an: Grundzüge der deutschen Volkskunde, S. 122.

Digitized by Google

Beweisführungen wie die Krejčis haben immer den Nachteil, daß sie zu theoretisch sind. Wie könnte er sonst behaupten, daß man die Weitschweifigkeit des psychischen Mechanismus in der ausführlichen Detailschilderung und den Gleichnissen der epischen Volkspoesie zurückfindet! [1]) Lieder wie Ulinger (Uhl. 74), Hildebrand (Uhl. 132), Lindenschmid (Uhl. 139) und vor allem Heer Walewijn (Uhl. 74d) beweisen das gerade Gegenteil.
Auf Krejčis Studien fußt *R. Petsch* in den Hessischen Blättern für Volkskunde 1902. [2]) Auch er versucht eine psychologische Erklärung der Stilerscheinungen. Nach ihm ist es aber gleichgültig, ob das Lied, das das Volk singt, in seiner Mitte entstanden ist, oder von einem Kunstdichter herrührt.

Es ist kein Zufall, daß diese beiden Psychologen entgegengesetzter Meinung sind, was die Entstehung der Volkslieder betrifft. Je mehr wir uns der Jetztzeit nähern, je mehr tritt dieser Unterschied in den Forschungen überhaupt zu Tage, sodaß in der Flut der Schriften, die in den letzten 30 Jahren über das Volkslied erschienen sind, je nach der Stellung zur Entstehungsfrage deutlich zwei Richtungen unterschieden werden können.
Die eine, welche die Schule Pommers vertritt, betrachtet nur die Lieder, die im Volke entstanden und vom Volke gesungen werden als Volkslieder, sie steht auf dem Standpunkt der Produktionstheorie. Die andere, deren Vertreter J. Meier und seine Anhänger sind, ist der Ansicht, daß die Entstehung für das Wesen des Volksliedes nicht in Betracht kommt und daß alle Lieder, die das Volk singt, mag der Verfasser aus Intelligenzkreisen oder aus dem Volk stammen, Volkslieder genannt werden müssen. Sie huldigt der Rezeptionstheorie.

* * *

---

[1]) Z. f. Völkerps., S. 123.
[2]) Ebenda, S. 192 ff.

Digitized by Google

J. Pommer
G. Jungbauer

Pommer und seine Schule wollen nur das volkentstandene Lied als das echte Volkslied aufgefaßt sehen. Sie sind Anhänger der s.g. Produktionstheorie. Unter Volk verstehen sie die untern Schichten. Die Entstehung im Volke betrachten sie als das wichtigste Merkmal [1]), wenn auch nicht als das alleinige, wie Levy behauptet. [2]) Es geht denn auch nicht an, Pommer als einen einseitigen Vertreter des Produktionsstandpunktes zu charakterisieren, wie es auch verfehlt ist, anzunehmen, daß nach ihm ein Volkslied anonym sein soll. [3])
Pommer hat seine Ansicht über das Volkslied niedergelegt in der Zeitschrift: Das deutsche Volkslied (Wien, Volksgesangverein), in der „Anleitung zur Sammlung des Volksliedes" (Arbeitsausschuß für die Aufsammlung und Herausgabe des deutschen Volksliedes in Kärnten) 1906, und in der kleinen Schrift „Über das älplerische Volkslied und wie man es findet" (Wien, 2. Aufl. 1908). Am deutlichsten tritt uns seine Meinung aus einem Aufsatz in obengenannter Zeitschrift entgegen. [4]) Er gibt da seine Essentialdefinition: „Ein Volkslied ist ein wirklich gesungenes Lied, das völlig volksmäßig ist", und seine genetische Definition: „Ein Volkslied ist ein Lied, das im Volke entstanden ist, und zwar nach Ursprung und nach Fortbildung." [5])
Indem er ausdrücklich hervorhebt, daß die Entstehung im Volke nicht genügend ist — „es muß die Aufnahme, Abschleifung, Verallgemeinerung durch das Volk noch hinzukommen" — verbindet er also gewissermaßen den Produktions- mit dem Rezeptionsstandpunkt.

---

[1]) Vgl. auch Jungbauer, Zschr. das deutsche Volkslied, XIV2, S. 27.
[2]) Levy, Geschichte des Begriffes Volkslied, S. 155; Pommer, Zschr. das d. Volksl. XIV5, S. 100; Jungbauer, Zschr. das d. Volksl. XIV2, S. 26.
[3]) Levy, Gsch. d. Begr. Volksl., S. 157; Pommer, Zschr. das d. Volksl., S. 99; Jungbauer, Volkslieder aus dem Böhmerwald, S. 26.
[4]) „Meine Definition des Begriffes Volkslied" — eine Widerlegung von Götzes Artikel über das d. Volkslied in der Germ.-Rom. Monatsschrift, 1912 2, S. 86ff.
[5]) Das d. Volkslied, XIV5, S. 100; vgl. Anleitung, S. 5.

Digitized by Google

Notwendig ist, daß das Lied völlig volksmäßig geworden ist, daß es also gedanklich, sprachlich und musikalisch dem Wesen des Volkes gemäß ist. [1])
Wie kann man das beurteilen? „Das Unterscheidungsvermögen ist Sache des Gefühls" [2]). Eine treffende Übereinstimmung mit dem großen Franzosen Tiersot, der — und das sei mit Nachdruck betont — ebenfalls vorzugsweise praktisch auf dem Gebiet des Volksliedes tätig war.
Es ist selbstverständlich, daß Pommer die volkstümlichen Lieder: „Kunstpoesie, die dem Volke gefallen hat und wie seine eignen Schöpfungen verbreitet und vererbt worden ist" [3]), entschieden ausschließt, denn „ihnen fehlt das unbewußt Poetische des echten Volksliedes." [4]) Hier liegt also der essentielle Unterschied zwischen seiner Auffassung und der J. Meiers.
Auf den ersten Blick mutet es sonderbar an, daß Pommer solche Lieder nun doch würdig erachtet, in die geplante Sammlung aufgenommen zu werden, „wenn sie vom Volke nach Wort und Weise erheblich oder volksmäßig verändert worden sind." [5]) In der Tat ist er hier im Widerspruch mit seiner eignen Theorie, wenn er auch an andrer Stelle behauptet, daß er mit diesen Worten nur „das Gebiet seines Arbeitsfeldes hat abgrenzen wollen." [6])
Gustav Jungbauers Standpunkt hängt aufs engste mit dem Pommers zusammen. Manchmal stimmen ihre Ausführungen fast wörtlich überein.
Auch er hat sich nicht nur von theoretischer Seite her dem Volkslied genähert, sondern auch als praktischer Sammler; davon zeugt sein außerordentlich wichtiges Werk: „Volksdichtung aus dem Böhmerwald" (1908). In der Einleitung wendet er sich gegen J. Meier; in einem Aufsatz in der Germ.-Rom. Monatsschrift [7]) gegen Götze.

---

[1]) Das d. Volkslied, XIV5, S. 100.
[2]) Das älplerische Volkslied, S. 17.
[3]) Anleitung, S. 6; das älpl. Volksl., S. 13; Das d. Volksl., S. 99.
[4]) Das älpl. Volksl., S. 14.
[5]) Anleitung, S. 6.
[6]) Das d. Volksl., S. 99.
[7]) 1913, S. 79ff.

Digitized by Google

Nach ihm darf man ein Lied nur ein Volkslied nennen, wenn es „volkentstanden und volkläufig ist." [1]) Wie ein Erzeugnis der Kunstdichtung ist es ein Individuallied, das erst Volkslied wird, wenn es „im Volke Aufnahme und Verbreitung gefunden hat." [2]) Das Volk ist also der Überlieferer, insoweit darf man von einem dichtenden Volksgeist reden. [3])
Auch er nimmt entschieden Stellung gegen diejenigen, die auch das volkstümliche Lied mit hineinbeziehen wollen. „Dieses ist den Studenten- und historischen Liedern gleichzusetzen, da es aus einem Zeitstrom geboren wurde und mit ihm verschwinden muß." [4])
Zusammengefaßt legt er seine Ansicht in folgender Definition nieder: „Das Volkslied ist das zumeist durch ein Ereignis veranlaßte Erzeugnis eines dichterisch und musikalisch begabten Menschen aus den mittleren und niederen auf dem Lande wohnenden Menschenschichten, das von der Kunstdichting wenig beeinflußt, möglichst frei von persönlichen, örtlichen und zeitlichen Beziehungen der Eigenart des Volkes in Inhalt und Form entspricht, dabei vom Volke aufgenommen, durch die gedächtnismäßige Überlieferung umgebildet und festgehalten wird." [5])
Daß der Verfasser unbekannt sein sollte, bezeichnet er als „Unsinn" [6]); er nennt denn auch mehrere Volkslieder, von denen man den Verfasser kennt. Besonders deshalb erachtet er diese Tatsache sehr wichtig, weil es nun nicht mehr nötig ist, seine Zuflucht zu einem zersungenen Kunstlied zu nehmen, um die Schicksale eines Volksliedes studieren zu können. [7]) Es ist ihm n.l. gelungen, die Geburt und den Lebenslauf eines echten, allgemein bekannten Volksliedes, des „Bauernsepp'nliedes" [8]), einwandfrei aufzuzeigen.

[1]) Volksd. a. d. Böhmerwald, Einleitung S. IV, V; G.—R. M. 1913, S. 78; D. d. Volksl., XIV2, S. 20.
[2]) G.—R. M., S. 26.
[3]) Volksd. a. d. B., S. XIII.
[4]) G.—R. M., S. 78.
[5]) Volksd. a. d. B., S. XIV.
[6]) Volksd. a. d. Böhmerwald, S. VI, VII; Zeitschr. d. d. Volksl. XIV2, S. 26.
[7]) Zeitschr. d. d. Volksl., S. 28.
[8]) Volksd. a. d. Böhmerw., S. 53.

Digitized by Google

Was stellt sich nun aber dabei heraus? Daß die Dichterin, eine Bauernmagd, ihr Lied mit Benutzung von allerhand traditionellen Zeilen, welche sie u. a. auf Marterl gelesen hatte, verfaßte. Ist dies nun noch „das von der Kunstdichtung wenig beeinflußte Erzeugnis" [1]) oder „die Naivetät, die Einfachheit, das Unbewußt-Poetische", das Pommer so sehr rühmt und das er angeblich mit „feinem Gefühl herausfühlt?" [2]) Ist es nicht vielmehr die Zusammenwerfung vieler traditionellen Zeilen, die höchstwahrscheinlich aus der Kunstdichtung stammen? Was man von der Volkentstandenheit der andern angeführten Lieder zu denken hat, wird nach Obenstehendem deutlich sein.

* * *

Otto Böckel

Außer Jungbauer könnte man Böckel einen, wenn auch selbstständigen Vertreter der Produktionstheorie nennen. Seine „Deutschen Volkslieder aus Oberhessen" erschienen schon 1885; doch müssen sein „Handbuch des deutschen Volksliedes" (1908) und „Psychologie der Volksdichtung" (1913) als die wichtigsten Werke angesehen werden, worin er seine Meinung niedergelegt hat.
Bei der Beurteilung seiner Werke treten drei Punkte in den Vordergrund:

1. Er ist der erste Forscher, der sich nicht nur mit dem deutschen Volkslied beschäftigt, sondern auch die Lieder der Naturvölker und der meisten europäischen Völker in Betracht zieht.
2. Er befaßt sich eigentlich nur mit dem, was Götze „Urlied" und Naumann „primitive Gemeinschaftsdichtung" nennt; aber kann doch nicht umhin, allerlei Lieder anzuführen, die gar nicht dazu gehören können. [3]) (z. B. Handbuch, S. 41, 51, 74, 75, 81).

[1]) Volksd. a. d. Böhmerw., S. XIV.
[2]) Zeitschr. d. d. Volksl., S. 99.
[3]) Vgl. Levy, Geschichte des Begriffes Volkslied, S. 149, wo er auch die Rezension Panzers anführt.

Digitized by Google

3. Er geht zum ersten Mal von der richtigen Voraussetzung aus, daß das Volkslied vor allen Dingen ein Lied ist, eine Melodie und nicht ein Gedicht. „Das Volkslied wird singend gedichtet", „die unzertrennliche Zusammengehörigkeit von Wort und Weise kennzeichnet ein Lied als Volkslied." [1]) „Die Entstehung im Gesange und die Fortpflanzung im Gesange sind die beiden untrüglichen Merkmale des Volksliedes." [2])

Aus diesen Zitaten geht schon hervor, daß nach Böckel ein Volkslied im Volke entstanden ist. Gar kein Zweifel bleibt mehr übrig, wenn man seine Definition liest: „Volkslied ist der dem Gefühlsleben ummittelbar entsprungene Gesang der Naturvölker, d. h. aller derjenigen Stämme, die der Kultur noch fernstehen und im unmittelbaren Zusammenhang mit der Natur leben." [3])

Nach dieser Definition zu schließen, gäbe es keine neuern Volkslieder, denn „Stämme, die der Kultur fernstehen", finden sich in Westeuropa kaum mehr. Er verdeutlicht seine Auffassung aber insoweit, daß er hinzufügt, „solche Völker, die heute noch, oder zur Zeit der Blüte ihres Volksgesanges der modernen Kultur ferne stehen oder standen." [4])

Den Ursprung des Volksgesanges glaubt Böckel in dem Ruf zu sehen, „dem kurzen unmittelbaren Ausbruch seelischer Erregung" [5]) welcher bei Schmerz oder Freude [6]), besonders auf dem Tanzplatz [7]) oder bei der Arbeit [8]) laut wird. [9]) Wenn die Stärke des Gefühls und die stetig steigende Empfindung „den Rahmen des Rufes sprengt, dann entsteht ein

---

[1]) Handbuch, S. 4; Psychologie, S. 16.
[2]) Psychologie, S. 17.
[3]) Handbuch, S. 2; Psychologie, S. 15.
[4]) Psychologie, S. 15.
[5]) Ebenda, S. 12.
[6]) Ebenda, S. 12.
[7]) Ebenda, S. 30.
[8]) Ebenda, S. 13.
[9]) Bekanntlich führt auch Naumann, wohl unter Böckels Einfluß, den Ursprung der primitiven Gemeinschaftsdichtung auf den Ruf bei dem Tanze und der Arbeit zurück. (Grundzüge der deutschen Volkskunde, S. 130, 131).

Digitized by Google

Lied." [1]) Es liegt auf der Hand, daß bei dieser Auffassung des Volksgesangs der Verfasser eine sehr untergeordnete Rolle spielt. Da das eigne „Schaffensbewußtsein fehlt", ist nur selten etwas über ihn bekannt. [2])
Die Sänger-Dichter sind eigentlich keine „Neuschöpfer, sondern Fortsetzer" [3]), indem sie die gedächtnismäßig mündlich fortgepflanzten Wendungen, Strophen unbewußt zu neuen Gedichten zusammensetzen. [4])
Das Einseitige dieser Vorstellung liegt natürlich darin, daß diese Wendungen und Strophen nicht vom Volke herzurühren brauchen, sondern in den meisten Fällen aus der Kunstdichtung stammen.

* * *

2. *FRANKREICH*

Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France

Am Anfang dieser Periode ist eine Tat zu verzeichnen, die einzig in Europa war, die das Interesse für das Volkslied in bisher nie gesehener Weise erweckte, und deren Folgen zu der Zeit nicht abzusehen waren.
Wir meinen den offiziellen Regierungserlaß, wonach alle in Frankreich noch aufzufindenden Volkslieder zu sammeln waren.
Den 13. September 1852 wurde in der Sitzung des „Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France" ein Dekret des Staatspräsidenten vorgelesen, dessen Wichtigkeit den vollständigen Abdruck begründen mag:
Louis Napoléon, Président de la République française, decrète:
Art. premier:
il sera publié par les soins du ministre de l'instruction publique un recueil général des poésies populaires de la France; soit

---

[1]) Psychologie, S. 12.
[2]) Handbuch, S. 12; Psychologie, S. 33.
[3]) Psychologie, S. 34.
[4]) Ebenda, S. 18, 19, 49.

Digitized by Google

qu' elles aient été imprimées, soit qu'elles existent en manuscrits dans les bibliothèques, soit enfin qu'elles nous aient été transmises par les souvenirs successifs des générations.

Faites au palais de Saint-Cloud,
le 13 septembre 1852
signé Louis Napoléon
le ministre de l'instruction publique et des cultes,
signé H. Fortoul. [1])

Wie man von vornherein vermuten konnte, war diese Aufgabe so umfassend, daß niemand, auch kein Ausschuß von begeisterten Sachverständigen imstande war sie zu lösen.
Das gesammelte Material liegt noch ungeordnet in der Bibl. Nationale, sodaß leider aus der Sammlung, „qui présentera une image fidèle et vivante du génie de (notre) nation" [2]) — nichts Praktisches geworden ist.
Wenn nun auch das gesteckte Ziel nicht erreicht wurde, die indirekten Folgen waren sehr bedeutend. Es wurde nl. eine große Anzahl landschaftlicher Sammlungen angeregt, [3]) die bewiesen, daß man sich Ampères Behauptung: „l'essentiel est .... de ne pas laisser les Allemands seuls rendre cet hommage à notre ancienne littérature" [4]) zu Herzen genommen hatte.
Ampère wurde beauftragt eine einführende Schrift zu verfassen; ein Blick in diese, im Jahre 1853 veröffentlichten „Publications" [5]), worin das „Comité" zu der Volksliedfrage Stellung nimmt, überzeugt uns davon, daß sein Standpunkt ungefähr derselbe war wie der des „Verbandes deutscher Vereine für

---

[1]) Bulletin du comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France, 1852, S. 22.
[2]) Ebenda, S. 279.
[3]) Vgl. Scheffler, Die französische Volksdichtung und Sage I 29—33; J. B. Weckerlin, La chanson populaire, Paris 1886, S. I, 198, und XXVI—XXVII; die wichtigsten sind:
1856. E. de Coussemaker, Chants populaires des Flamands de France.
1856. de Beaurepaire, Etude sur la poésie populaire en Normandie.
1860. Champfleury, Chansons populaires des provinces de France.
1862—64. D. Arbaud, Chants populaires de la Provence.
1865. de Puymaigre, Chants populaires recueillis dans le pays messin.
1866. Bujeaud, Chants et chansons populaires des provinces de l'Ouest etc.
[4]) Bulletin etc. VI, 3 avril 1853, S. 177.
[5]) Moniteur 1853, Nr. 1163, 1171, 1179, 1187 (nach Scheffler); Bulletin etc., S. 217—279.

Digitized by Google

Volkskunde" und des „Ausschusses für die Sammlung der Volkslieder in Oesterreich." Ampère also will als Volkslied, „tout à fait populaire", betrachten „des poésies nées spontanément au sein des masses, et anonymes; ou bien celles qui ont un auteur connu, mais que le peuple a faites siennes en les adoptant." [1])

Man sieht es, die romantische Auffassung vom spontanen Entstehen spukt noch in diesen offiziellen Auseinandersetzungen; die „poésies romanesques" sollen auch noch auf einer „heureuse inspiration de la nature" beruhen. [2])

Dies soll man aber nicht allzu buchstäblich auffassen, wie Anatole Loquin tut in „Mélusine" (1893 Mai), wenn er behauptet, daß auch Ampère der „Théorie métaphysique" huldigte. Es ist n.l. erlaubt, als Quellen zu benutzen „ouvrages publiés, les manuscrits et la tradition orale." [3]) Ausgeschlossen sollen nur sein: solche Lieder, die zwar für das Volk bestimmt sind, aber es nicht erreicht haben [4]) und die Poesie der Troubadours, weil sie ein „produit de l'art" war. [5])

Die große Bedeutung der Melodie hat das „Comité" von vornherein eingesehen. Ampère schreibt denn auch vor, daß das gesungene Lied den größten Raum einnehmen soll; [6]) Vincent fügt hinzu, daß die Melodien notiert werden sollen, wie sie wirklich gesungen wurden, ohne die geringste Veränderung. [7])

Daß auch die schon oft genannten Eigenschaften der Form und des Stiles: Vernachlässigung von Einzelheiten, Wiederholungen, traditionelle Zahlen, Assonanz statt des Reimes, hier noch einmal hervorgehoben werden, braucht kaum erwähnt zu werden.

Es ist von den Autoren und Sammlern in dieser Zeit nicht

---

[1]) Bulletin, S. 219.
[2]) Ebenda, S. 250.
[3]) Ebenda, S. 227.
[4]) Ebenda, S. 219.
[5]) Ebenda, S. 225.
[6]) Ebenda, S. 225.
[7]) Ebenda, S. 227.
[8]) Ebenda, S. 250.

Digitized by Google

leicht zu sagen, ob sie Anhänger der romantischen Theorie sind, oder auf Uhlandschem Standpunkt stehen.
Bei oberflächlicher Betrachtung scheint die spontane Entstehung meistens als das wichtigste Merkmal betrachtet zu werden; bei genauer Untersuchung zeigt es sich, daß dies nur die Bedeutung einer übernommenen Phrase hat, und ein persönlicher Dichter als Schöpfer vorausgesetzt wird.
Die wichtigsten Vertreter dieser neuen Richtung sind: Le Comte *de Puymaigre*, der schon 1865 die Lothringer Volkslieder herausgab und 1885 „Folklore" erscheinen ließ; *J. B. Weckerlin*, dessen Hauptwerk „La Chanson populaire" (1886) auch für die Melodien bis auf den heutigen Tag sehr bedeutend ist; *Gabriel Vicaire*, der 1902 seine gesammelten Aufsätze aus den Jahren 1882, 1883, 1895 in einem Bändchen „Etudes sur la poésie populaire" zusammenfaßte; *George Doncieux*, dessen Werk „Le romancéro populaire de la France" (1904) einen zum Teil gelungenen Versuch bedeutet, die Urform vieler Volksballaden zu bestimmen; der Musikhistoriker *Jules Combarieu*, der sich in „Histoire de la Musique" und in „La Musique, ses Lois et son Evolution" (1920) auch über das Volkslied äußert; und *Paul Olivier*, der in einem interessanten Aufsatz in der „Mercure de France" 1924 „La naissance d'une chanson populaire" aufzudecken hoffte.

* * *

De Puymaigre
J. B. Weckerlin

De Puymaigre verbindet mit seinem Lob für Herder und Grimm die Bemerkung, daß durch die Untersuchungen der Deutschen und Engländer in Frankreich ein Interesse für die Volkspoesie entstanden ist. Er hat die Beobachtung gemacht, daß die deutschen Dichter Bürger, Uhland und Schiller(!) in glücklicher Weise von der Volksdichtung beeinflußt wurden. [2])

[1]) Folklore, Paris 1885, S. 2, 3.
[2]) Ebenda, S. 2.

Digitized by Google

Ein Volkslied ist nach ihm „faite et chantée par le peuple" [1]); es ist ein „chant inventé par le peuple, un chant illettré; un chant improvisé à la charrue, à la chaise, sur les lisières du bois, devant la table du cabaret, sous la fenêtre d'une jeune fille." [2])

Soll man also annehmen, daß er es als einen spontanen Herzenserguß auffaßt, als eine dichterische Improvisation? Nichts weniger als das!

Die Volkslieder haben alle einen Verfasser gehabt, der zu den niedrigen Volksklassen gehörte, dessen Name aber unbekannt geblieben ist. [3]) Vorsichtig fügt er hinzu, daß es mehr als einmal scheint, alsob die Autoren den Einfluß von Kunstdichtern erfahren haben.

Der als Zeuge herbeigerufene Mela Fontanals bestätigt ihm die Vermutung. Ebenso wie Pitré in den toskanischen rispetti habe Mela in den Canzoni entdeckt, daß eine große Anzahl von ihnen auf „personnes peu ou point lettrées" zurückgehen. [4]) Dennoch will er die volkstümlichen Lieder, „des chansons d'origine artistique et devenues populaires par adoption" [5]), nicht zu den Volksliedern rechnen. Also auch nicht die Lieder Despourrins, eines Volkssängers aus Béarn, „ni par l'inspiration, ni par le style", obwohl sie allgemein unter dem Volk verbreitet waren. [6]) Er nennt es sogar leicht, die eigentlichen Volkslieder von diesen Kunstprodukten zu unterscheiden, dazu gehöre nur „un peu d'habitude." [7])

Wie er das kann, sagt er leider nicht, auch über die Stilunterschiede, die ihm anscheinend ein wichtiges Hilfsmittel bei der Unterscheidung waren, schweigt er sich aus.

Wie de Puymaigre nimmt auch *Weckerlin* wiederholt Bezug auf die Deutschen. Er führt mit Beifall Herders Äußerung an:

---

[1]) Folklore, Paris 1885, S. 11.
[2]) Ebenda, S. 145.
[3]) Ebenda, S. 58.
[4]) Ebenda, S. 59.
[5]) Ebenda, S. 11.
[6]) Ebenda, S. 81.
[7]) Ebenda, S. 11.

Digitized by Google

„la poésie populaire transmettait l'histoire, les mystères, les merveilles", etc., und „le peuple n'est pas celui des rues, qui chante et ne crée jamais . . . ." [1]) und erklärt sich ganz mit Böhmes Begriffserklärung einverstanden. [2])
In der Tat ist seine Auffassung dieselbe wie die Böhmes: „La chanson populaire c'est une chanson, née dans le peuple . . . . la création . . . . provient toujours d'une individualité." [3])
Er spottet denn auch über Tappert — es muß ausdrücklich festgestellt werden, daß dessen merkwürdiges Büchlein hier zum ersten Mal erwähnt wird, — und dessen Überzeugung, „que le peuple ne compose, ne crée rien, mais qu'il attrape par-ci par-là des bribes de phrases d'un vrai compositeur", und gibt als seine Meinung zu erkennen, daß „M. Böhme pourrait bien avoir raison." [4])
Seine ziemlich oberflächliche Definition lautet: „la chanson est la forme littéraire et musicale la plus ancienne, elle est née avec l'homme. Ce fut d'abord une mère qui trouva quelques notes du cœur pour endormir son enfant, puis la tristesse aussi s'exhala dans un chant, car on a dû chanter dans la douleur avant de chanter dans la joie: c'est l'humaine destinée." [5])
Über den Verfasser urteilt er folgendermaßen: [6]) „Dans la plupart des villages, il y avait et il y a toujours un ou deux metteurs en train, natures généralement mieux douées que le reste de la population; ces gens illettrés ont un certain sentiment du rythme même parfois de la rime; ils possèdent une assez bonne mémoire et avec ces petits avantages ils se trouvent en état de fabriquer de pièces et de morceaux une chanson nouvelle, dont les trois quarts, paroles et musique sont empruntées à d'autres chansons déjà connues; en un mot, ce sont, sinon des auteurs, aumoins des promoteurs; ils

---

[1]) La chanson populaire, Paris 1886, S. 1, 2.
[2]) Ebenda, Préface, S. V, VII.
[3]) Ebenda, S. V.
[4]) Ebenda, S. VII.
[5]) La chanson populaire, Paris 1886, S. 3.
[6]) L'ancienne chanson populaire, Paris 1887, Préface, S. XI.

Digitized by Google

mettent la chaîne sur le métier, et plus ou moins aidés par ceux qui les entourent, ils parviennent à y enlacer la trame, si bien que la chanson finit par se faire et par se chanter". Was in seinen Betrachtungen auffällt, ist die Tatsache, daß er immer Tekst und Melodie zugleich erwähnt. Er spricht den Sammlungen ohne Melodien ihren Wert ab, denn „sans la musique la chanson n'est plus". „Ces pauvres versiculets n'ont jamais été destinés à être simplement lus, et encore moins à être déclamés, mais bien à être chantés." [1]) Es entspricht seiner Auffassung von dem Volkslied, daß er die gleichzeitige Entstehung von Tekst und Melodie annimmt, „paroles et musique sortent du même moule." [2])
Er hat, wie auch andere Musiker, beobachtet, daß die Moll- die Durtonarten überwiegen, im Gegensatz zu den „chansons de ville", wo das Verhältnis umgekehrt ist. [3])
Diese „chansons de ville" nehmen eine Mittelstellung zwischen „la chanson populaire" und „la chanson artistique" ein; sie unterscheiden sich von den eigentlichen Volksliedern dadurch. „qu'ils sortent évidemment d'un milieu où l'éducation a été plus avancée que dans la grande classe du peuple [4]); sie sind aber nicht den deutschen volkstümlichen Liedern, „les chansons forme populaire", gleichzusetzen. Außerdem sind sie nicht immer auf mündlichem Wege verbreitet worden; „la pauvre chanson populaire ne se notait pas", „elle n'avait que la transmission orale pour se perpétuer." [5])

* * *

Gabriel Vicaire
George Doncieux

Eine Übersicht über die Volksliedprobleme dieser Zeit bietet wenig Abwechslung. Immer wieder treten dieselben Erscheinungen und die gleichen Auffassungen zutage.

---

[1]) La chanson populaire, S. 199.
[2]) Ebenda, S. 196.
[3]) Ebenda, S. 193.
[4]) Ebenda, Préface, S. XXIX.
[5]) L'ancienne chanson française, préface, S. X; La chanson pop., S. 2.

Digitized by Google

So glaubt auch Vicaire wieder imstande zu sein, den Begriff Volkslied mit einer Definition zu umschreiben, die überdies genau dasselbe wiederholt, was schon öfters festgestellt worden ist. „La chanson tout simplement, c'est celle que le peuple, lui-même a composée pour le peuple, poésie toujours anonyme, dont le texte varie sans cesse et qui ne nous a été conservée que par la tradition orale." [1])

Wenn auch das Volk der Autor ist, so soll man nicht denken, daß das Volkslied „fille du hasard et de la pure improvisation" ist, wie wohl behauptet wurde. [2]) Er ist fest davon überzeugt, daß es einen persönlichen Dichter gehabt haben muß, und er glaubt dies auf indirektem Wege auch beweisen zu können. In allen Sammlungen nl. finden sich eine Unzahl Banalitäten, aber daneben Schönheiten ersten Ranges. Jede Schönheit aber setzt einen Schöpfer voraus; und so muß auch jedes schöne Lied einen Schöpfer gehabt haben. [3])

Überraschend ist ebenfalls seine Entdeckung von der Einheit in der Vielheit der Volkspoesie: von den unzähligen Volksliedern könnten nur 20 oder 30 wirklich Anspruch auf den Namen Volkslied erheben. Er nennt sie „chansons-types", und er steht nicht an, sie Erzeugnisse von wirklich großen Dichtern zu nennen, die sich nur insoweit von den Kunstdichtern unterscheiden, daß ihre Kunst durchaus traditionell ist. [4])

Der große Rest aller Volkslieder ist Nachahmung, Plagiat, [5]) mit welcher Annahme „une spontanéité d'impression", ... une fraîcheur d'imagination" [6]) kaum zu reimen ist.

Das „volkstümliche Lied" rechnet er nie zu den Volksliedern, z.B. auch „liaudainna, la plus connue en Bresse" nicht, weil es nicht vom Volk ausgegangen ist. [7])

Eine Übergangsform sieht er in den Erzeugnissen einiger Liederdichter, die „écrivaient comme les lettrés, pensaient comme

---

[1]) Etudes sur la poésie populaire, Paris 1902, S. 46.
[2]) Ebenda, S. 80.
[3]) Ebenda, S. 80.
[4]) Ebenda, S. 80, 150.
[5]) Ebenda, S. 80.
[6]) Ebenda, S. 148.
[7]) Ebenda, S. 196.

Digitized by Google

le peuple", wie z.B. Audefroid-le-Bâtard, Gace Brûlé etc. [1])
Wie wohl nicht anders zu erwarten war, werden auch wieder die jugendliche Frische [2]), die Einfachheit und Naivetät [3]) des Inhalts und die Mangelhaftigkeit der Form [4]) als Eigenschaften genannt.
Von den andern französischen Volksliedforschern unterscheidet er sich noch in einem Punkte. Indem die meisten von ihnen sich mit Anerkennung über das Interesse, das die deutschen Forscher ihrem Volkslied entgegenbringen, äußern, fällt bei Vicaire seine geringe Deutschfreundlichkeit auf. Er scheint es den Deutschen übel zu nehmen, „qu'un Allemand se délectait à l'audition de nos chansons populaires, pendant que nous en étions réduits à interroger pour avoir le secret de l'âme des champs, l'Angleterre, l'Italie." [5])
Noch 1882—83 schreibt er den „érudits d'outre Rhin" die Meinung zu, daß die Franzosen nie gesungen hätten und also stumm geboren wären [6]); wohl in Erinnerung an „le bon Allemand Wolff, philologue naïf" [7]), der 1833, noch bevor eine französische Sammlung erschienen war, in der Tat dieses weniger glückliche Wort, wenn auch in viel milderer Form, sich hat zu schulden kommen lassen.
Wo er über die französischen Liebeslieder spricht, behauptet er, daß die französischen jungen Mädchen nichts mit den „Gretchen allemandes, ces tartufes du sentiment" [8]), gemein haben!

„Le romancéro populaire de la France" von *George Doncieux* enthält 44 Balladen, ihre Geschichte und die mit großem Scharfsinn erschlossene Urform.
Diese Urform zu bestimmen war selbstverständlich nur möglich,

---

[1]) Etudes sur l. p. p., S. 88.
[2]) Ebenda, S. 19.
[3]) Ebenda, S. 117, 46.
[4]) Ebenda, S. 15, 146, 20.
[5]) Ebenda, S. 144.
[6]) Ebenda, S. 147.
[7]) Ebenda, S. 143.
[8]) Ebenda, S. 24.

Digitized by Google

wenn der Verfasser von der Voraussetzung ausging, daß jede Volksballade zu einer bestimmten Zeit von einem persönlichen Dichter verfaßt worden sei, oder wie er es ausdrückt: „Un chant populaire possède toujours: une date, un auteur, une patrie." [1])

Trotz dieser festen Überzeugung hat er mit einer gewissen Scheu wie vor etwas Heiligem seine wissenschaftlichen Untersuchungen angefangen. Er hat den Schleier, der die Geburt so mancher Lieder unsern Augen verhüllte, gehoben; obwohl er ausgerufen hatte: „Anonymes sacrés, inconnus pour jamais, qui comme l'oiseau dans les airs, voliez librement de vos propres ailes, n'est ce pas une profanation de vouloir découvrir les secrets de votre naissance?" [2])

Nächst dem Inhalt war es die Form, welcher er die größte Aufmerksamkeit widmen mußte; ausführlich behandelt er deshalb den Reim, die Versarten, wovon er 5 Typen unterscheidet, den Refrain, die Sprachen und die traditionellen Zahlen. [3])

Wie groß auch die Veränderungen infolge der mündlichen Verbreitung waren, dennoch glaubt er immer eine „base rythmique" bestimmt zu haben. [4])

Tiersot, der den musikalischen Teil bearbeitete, ist vorsichtiger in seinen Schlußfolgerungen, was bei seiner romantischen Auffassung auch zu erwarten war. Seine Aufgabe, die er mit Recht außerordentlich schwierig nennt, konnte keine andere sein, als die, zu untersuchen, ob sich unter den verschiedenen Variationen auch welche fänden, die als „un type" zu betrachten wären. [5]) Von den meisten hier behandelten Balladen hat er tatsächlich eine Grundmelodie gefunden. [6])

* * *

---

[1]) Introduction, S. IX.
[2]) Ebenda, S. XXXV.
[3]) Ebenda, S. XII—XX.
[4]) Ebenda, S. XXXIII.
[5]) Ebenda, S. LIII.
[6]) Ebenda, S. XLIX.

Digitized by Google

Louis Lievin
Jules Combarieu
Paul Olivier

Von den kleinern Abhandlungen in Zeitschriften oder in größern Werken verdienen drei erwähnt zu werden, weil sie von einer weniger einseitigen Anschauung zeugen und deshalb als ein Übergang zu einer folgenden Gruppe aufgefaßt werden können. Lievin hat schon 1867 bemerkt, daß nicht alle Lieder, welche das Volk singt, wirklich in dem Volk entstanden sind, er ist deshalb gezwungen einen Unterschied zwischen „les chansons de peuple par création" und „par adoption" zu machen. [1]) Erstere sind seiner Ansicht nach Erzeugnisse einer „imagination illettrée", deren Verfasser im allgemeinen unbekannt ist; [2]) unter letzteren versteht er die, welche Weckerlin „chansons de ville" nennt und die man in Deutschland meistens als volkstümliche Lieder bezeichnet.

Der Musikhistoriker Combarieu, der sich eigentlich nur mit den Volksmelodien befaßt, bekundet in seiner großen Musikgeschichte die in diesem Kapitel schon so oft erwähnte Auffassung. Es heißt da: „Les mélodies populaires sont l'œuvre personnelle de chanteurs naïfs et bien doués dont le nom s'est perdu; si l'on a quelque raison de voir en elles le fruit d'un travail collectif et anonyme, c'est qu'en les adoptant et oubliant peu à peu leur origine, le peuple, agent de déformation par excellence, les altère beaucoup, si bien, que la communauté y met ainsi quelque chose d'elle-même." [3])
In einem andern Werk „La musique, ses lois et son évolution", steht er zum Teil noch auf demselben Standpunkt.
Nachdem er festgestellt hat, daß die Musik in dem Lied die Hauptsache ist und die Worte eine untergeordnete Rolle spielen, [4]) führt er aus, daß sie immer die Schöpfung einer

[1]) Revue contemporaine 1867, S. 263, 271.
[2]) Ebenda, S. 261.
[3]) Histoire de la musique, Paris 1920, III 505.
[4]) Ebenda, S. 98, 310.

Digitized by Google

einzelnen Person sein muß. „Mille ou cent personnes peuvent, par l'action combinée, bâtir une pyramide . . . ., fonder une littérature; elles sont incapables de créer un air de quatre mesures comme: Au clair de la lune . . . ." [1]). „Les chansons populaires" sind aber anonym geworden und das Volk als Gesamtheit ist „au point de vue musical, un agent de déformation." [2])
Indem er dies beweisen will, verrät er zugleicherzeit, daß er von der Volkentstandenheit gar nicht so fest überzeugt ist. Er setzt als bekannt voraus, daß die „chansons des cafés-concerts de Paris" in Frankreich, in Europa, sogar in der ganzen Welt bekannt sind, ohne daß man sagen könnte, wer sie verfaßt hat. „En passant sur tant de lèvres, et sur tant d'instruments elles se sont modifiées et altérées, tantôt par suppression de notes, tantôt par addition." [2]) Mit Recht kann man also behaupten, daß sie populär geworden sind.
Wenn er nun noch hinzufügt, daß „les chansons anciennes sont dans le même cas", so wird es deutlich sein, daß die vielgerühmten „chanteurs naïfs" [2]) im Grunde genommen Kunstdichter waren.

Paul Oliviers Aufsatz ist wichtig wegen desjenigen, was er nicht bietet. Der Verfasser glaubte das seltene Glück zu haben, „d'être témoin de ce fait quasi-miraculeux, la création d'une chanson populaire" [3]), als er „la chanson de la mère qui ne voulait pas reconnaître son gars" [4]) singen hörte und man ihm erzählte, daß es von einem französischen Soldaten in dem Kriegsgefangenenlager in Holzminden verfaßt worden sei.
Sowohl die Melodie als der Tekst schienen das Gepräge der Ursprünglichkeit zu tragen. [5]) Nichts von der Form, dem Stil, dem Inhalt erinnerte an die Schöpfung eines Kunstdichters. [6]) Er hatte die deutlichsten Beweise, daß es sich nur auf münd-

[1]) S. 114.
[2]) S. 115.
[3]) La naissance d'une chanson populaire, Mercure de France 15. VIII 1924, S. 113.
[4]) Ebenda, S. 216.
[5]) Ebenda, S. 115.
[6]) Ebenda, S. 120.

Digitized by Google

lichem Wege nach „le pays du Bas-Maine" verirrt hatte. Und dennoch kamen ihm Zweifel, ob die Verhältnisse so wären, wie man ihm versicherte, besonders da er den Grundgedanken schon aus vielen Soldatenliedern von den Kreuzzügen und dem hundertjährigen Krieg her kannte.[1]) In der Tat zeigte sich, daß das angeblich im Weltkrieg entstandene Lied vor langen Jahren in mehreren Varianten durch ganz Frankreich bekannt war und daß der betreffende Soldat statt aus Deutschland schon viel früher aus England und Belgien heimgekehrt war.[2])
Das Interessante bei der Sache ist, daß sowohl der französische Folklorist als der einfache Mann aus dem Volk sich gründlich irrte, als er glaubte es mit einem Lied von einem Volksdichter zu tun zu haben.
Liegt hier eigentlich nicht derselbe Fall vor, wie der, von dem Jungbauer berichtet betreffs des von einer Bauernmagd im Böhmerwald verfaßten Bauernseppenliedes[3])? Und beweisen nicht diese zwei Fehlgriffe auf volkskundlichem Gebiet in zwei so verschiedenen Ländern deutlich, daß für das Wesen des Volksliedes die Entstehung von keinerlei Bedeutung ist?

* * *

3. *BELGIEN und HOLLAND*

Es ist charakteristisch für die Auffassung der holländischen Volksliedforscher und -sammler, die mit einem gewissen Recht in diesem Kapitel behandelt werden, daß der Titel ihrer Werke nur von „Liedern" spricht.
Willems—Snellaert gab 1848 seine: „Oude Vlaamsche Liederen" heraus; *G. Kalff* 1883 „Het Lied in de Middeleeuwen",

[1]) La naissance d'une chanson populaire, S. 120.
[2]) Mercure de France 15. X 1924, S. 496—500. *J Bolte* ist der Überzeugung, daß das Lied vom heimkehrenden Soldaten, wovon auch in Deutschland viele Varianten vorkommen, „unter dem Einfluß der napoleonischen Kriege in Frankreich entstand und von dort nach Belgien, Italien und Deutschland drang". (Zeitschrift des Vereins für Volkskunde XII, 1902, S. 215/216).
[3]) Vgl. S. 54.

Digitized by Google

J. H. Scheltema 1885 „Nederlandsche Liederen", *Th. v. Duyse* 1903 „Het oude Nederlandsche Lied", und *J. A. N. Knuttel* 1906 „Het geestelijk Lied in de Middeleeuwen".
Sie wagten es nicht zu entscheiden, ob ihre Lieder Volks- oder Kunstlieder waren; offenbar weil ihnen keine sichern Merkmale zur Unterscheidung bekannt waren. Kalff sagt es unumwunden: er könne keine bestimmte Antwort auf die Frage geben, zu welcher Gattung ein Lied zu rechnen sei. Er versucht jedenfalls sich die Sache klar vorzustellen; die andern Autoren begnügen sich in der Regel mit mehr oder weniger verworrenen Auseinandersetzungen, woraus ein sicheres Urteil nicht zu schließen ist. Dies ist aber durchaus kein Schwanken nach reiflicher Überlegung, sondern einfach ein Mangel an Einsicht und umfassenden Kenntnissen, der es ihnen unmöglich macht zu dem Kern durchzudringen.
Willems leistet in dieser Hinsicht das Unglaublichste: er schreibt ein paar Gedichte von Hoffmann von Fallersleben, der sie absichtlich in Umlauf brachte, einfach Jan Roelans zu. [1]) Es ist begreiflich, daß der eigentliche Verfasser sich später über diese Mystifikation lustig machte. [2])
Bei allen sind deutsche Einflüsse nachzuweisen; merkwürdigerweise scheinen die französischen Bestrebungen ihnen völlig unbekannt geblieben zu sein. Mit dem größten Erstaunen liest man Kalffs Bemerkung, er habe keine einzige gut geordnete Sammlung französischer Volkslieder entdecken können, [3]) obwohl die Champfleurys 1860, de Coussemakers 1856, G. Paris' 1875, Arbauds 1862, Bujeauds 1865, um nur die wichtigsten zu nennen, bereits erschienen waren.
Wenn man bei Willems liest, daß „de volksgezangen de eenige oorkonden waren, waarin de daden van het voorgeslacht bewaard bleven" [4]) oder bei Kalff, daß „het poetisch vermogen niet het eigendom van weinige uitverkorenen was" [5]), leuchtet es ein, daß hier Herders Einfluß nachwirkt.

[1]) Oude Vlaamsche Liederen, Gent 1848, Nr. LXXVIII, XCVII.
[2]) Mein Leben I, Hannover 1868, S. 282.
[3]) Het Lied in de Middeleeuwen, Leiden 1883, S. 575.
[4]) Oude Vlaamsche Liederen, Inleiding, S. II.
[5]) Het Lied in de Middeleeuwen, S. 20.

Digitized by Google

Kalff nennt überdies eine ganze Reihe von deutschen Quellen;[1]) er rühmt Böhmes „Altdeutsche Volkslieder" als das größte Werk und Uhlands Volkslieder als ein Standardwerk[2]); während v. Duyse ebenfalls das große Verdienst Böhmes und Uhlands hervorhebt.[3])

* * *

J. F. Willems—Snellaert
G. Kalff
J. A. N. Knuttel
J. H. Scheltema

Wenn auch diese Sammler und Forscher eine gewisse Scheu vor dem Wort Volkslied haben, so können sie doch nicht umhin in ihren theoretischen Ausführungen auch über diese Art „Lied" ihre Meinung zu sagen. Klar ausgedrückt ist sie in den wenigsten Fällen; bei genauer Betrachtung aber stellt es sich heraus, daß sie sich alle auf denselben Standpunkt stellen, und zwar auf den Uhlands.
Snellaert unterschreibt *L. Ph. C. Bergs* Ansicht, der in einer Besprechung des von Willems persönlich herausgegebenen I. Teiles behauptete, daß „de liederen ontstonden uit den boezem des volks."[4]) Er ist davon überzeugt, daß z.B. „ruiters" mehrere Lieder verfaßten[5]), daß „Vlaanderen van dichters, vooral van volksdichters, overvloeide."[6])
Aber er hütete sich die allgemein verbreiteten „volksdeuntjes" aufzunehmen, da sie oft aus fremden Opern stammten[7]) und die Lieder von „vliegende blaadjes", obwohl er dabei wohl ein Lied entdeckt hat, das .... verdiente in sein Werk auf-

---

[1]) Het Lied in de Middeleeuwen, S. 9.
[2]) Ebenda, S. 6.
[3]) Het oude Nederlandsche Lied, 's-Gravenhage, 1903, S. XV.
[4]) De Gids I, 1848, S. 809.
[5]) Oude VI. Liederen, S. VI.
[6]) Ebenda, S. XXIII, LVIII.
[7]) Ebenda, S. XXXIII.

Digitized by Google

genommen zu werden.[1]) Weshalb? Das hat Snellaert leider nicht gesagt.
Die Ursache der großen Veränderungen sucht er in der mündlichen Verbreitung, das darf man jedenfalls wohl aus den Worten: „de tael wijzigde zich naer den tijd"[2]) schließen. Es ist ein sehr großes Verdienst dieser Sammlung, daß hier zum ersten Mal der musikalische Teil des Volksliedes nicht vernachlässigt wurde. Der größte Teil der Lieder ist mit der dazu gehörigen Melodie gegeben, die entweder aus Liederbüchern übernommen oder aus dem Mund des Volks aufgezeichnet wurde.[3]) Auch Snellaert war es nicht entgangen, daß das Volk sehr willkürlich mit den Melodien verfuhr und sie den verschiedensten Teksten anzupassen wußte. Aus einer Bemerkung de Coussemakers müßte man schließen, daß gegen seine Aufzeichnung viel einzuwenden wäre; er hat jedenfalls keinen Anstand genommen, die Tekste „kritisch zu behandeln", was er selbst auch zugibt.[4])

Kalffs Werk steht wissenschaftlich viel höher als Willems' Sammlung. Ihm gebührt die Ehre, für das holländische Lied getan zu haben, was Böhme für das deutsche leistete, n.l. das Vergleichen der verschiedenen Varianten, und womöglich das Bestimmen der ältesten Fassung.[5])
Er hat auch versucht eine Grenze zwischen Volks- und Kunstlied zu ziehen; als Volkslied betrachtet er: „de liederen, die onder en voor het volk gedicht, algemeen door het volk gezongen werden en lang door mondelinge overdracht bekend bleven."[6]) Die romantische Auffassung, daß sie ein Erzeugnis des ganzen Volkes sein sollten, verwirft er;[7]) seine Ausführungen über die Verfasser, „de volksdichters en volkszangers", die man seiner Meinung nach manchmal aus den Schlußstrophen

[1]) Oude Vl. Liederen, S. LIX.
[2]) Ebenda, S. XXIV.
[3]) Ebenda, S. XXXII.
[4]) Ebenda, S. 84, Nr. XXXVII; S. 137, Nr. LIII.
[5]) Vgl. auch: van Duyse, Het oude Nederl. Lied, S. XI.
[6]) Het Lied in de Middeleeuwen, S. 50.
[7]) Ebenda, S. 37.

Digitized by Google

kennen lerne,[1]) nehmen einen ziemlich großen Raum ein. Zur Begriffsbestimmung genügt ihm aber nicht die Frage nach der Entstehung allein, die Eigentümlichkeiten der Form und des Inhalts berechtigen auch oft zu der Annahme, daß man es mit einem Volkslied zu tun habe. Deshalb bespricht er eingehend die verschiedenen metrischen und Strophenformen[2]), hebt den Wert der traditionellen Adjektive, besonders der Schönheitsbezeichnungen und der festen Ausdrücke hervor,[3]) und konstatiert, nach Uhlands Vorbild, das innige Verhältnis zwischen Mensch und Natur.[4])

Es muß aber auch hier wieder die Bemerkung gemacht werden, daß Kalff sich gezwungen sieht den Namen Volkslied solchen Liedern beizulegen, von denen die Entstehung im Volke gar nicht feststeht. Er ist nicht blind gegen die Tatsache, daß viele Produkte von Volkssängern aus der ritterlichen oder klassizistischen Kunst entnommen worden sind, also als gesunkenes Kulturgut betrachtet werden müssen.[5]) Wo er sich als praktischer Sammler betätigt, und, von der „Maatschappij tot Nut van 't Algemeen" mit Daniël de Lange und J. C. M. van Riemsdijk dazu aufgefordert, „het Nederlandsch Volksliederenboek" herausgibt, konnte er nicht umhin zu gestehen, daß er eine Melodie aufgenommen hat, wenn sie „werkelijk het eigendom van ons volk is geworden", auch wenn sie „niet oorspronkelijk was, zooals die van het Friesche volkslied."[6]) Er hätte auch wohl z.B. „aan den oever van een snellen vliet" aufnehmen wollen, wenn er nicht schon eine Auswahl getroffen hätte.[7])

Ebensowie bei Coers finden sich in dieser Sammlung Lieder wie „De koningin verjaart" (Nr. 10, 9) von Adama van Scheltema, „Vlaggelied" (Nr. 7) von Heye-Smits, „Volkslied van den Oranje-vrijstaat en Transvaal" (Nr. 10, 9), „Hou zee"

[1]) Het Lied in de Middeleeuwen, S. 578, 621, 623, 625.
[2]) Ebenda, S. 542—573.
[3]) Ebenda, S. 333, 573, 576.
[4]) Ebenda, S. 353, 335, 363, 383.
[5]) Ebenda, S. 252, 328, 327.
[6]) Nederl. Volksliederenboek, Amsterdam 1897, Voorrede v. d. 2en druk, S. XII.
[7]) Ebenda, S. XII.

Digitized by Google

(Nr. 12) von Brandts Buys und wieder muß die Frage gestellt werden, ob hier nicht Lieder für das Volk mit solchen aus dem Volk verwechselt wurden.

Knuttel hat das mittelalterliche geistliche Lied zum Gegenstand seines Studiums gewählt. Indem er die Merkmale der Volkspoesie angibt, weist er nach, daß die geistlichen Lieder in jeder Hinsicht dazu zu rechnen sind.

Ein Volkslied kennzeichnet sich nach ihm durch die Anonymität seines Dichters, der zu den einfachen Leuten gehören kann und der mit großer Arglosigkeit Zeilen und Strophen von andern Dichtern anwendet, wodurch sich die beträchtliche Anzahl fester Ausdrücke und beliebter Wendungen erklärt. Das Lied hat sich mündlich fortgepflanzt, und große Veränderungen erfahren. [1])

So steht das Volkslied im Gegensatz zum Individuallied, das eine viel schönere künstlerische Form hat, aber nicht seine „reine Einfachheit." [2])

Knuttel setzt also auch die Möglichkeit voraus, daß die Dichter nicht immer zu den einfachen Leuten gehören, woraus zu schließen wäre, daß nicht alle Volkslieder aus dem Volke hervorgegangen sind.

Vollständigkeitshalber muß auch *Scheltemas* Sammlung „Nederlandsche Liederen" genannt werden, obwohl er sich über das Problem Volks- oder Kunstlied nicht äußert, man müßte denn aus der langen Liste von Dichtern [3]), die gar nicht alle zu den Volksdichtern zu zählen sind, die Schlußfolgerung ziehen wollen, daß er wenig Wert auf den Stand des Verfassers legen wollte.

Außer dieser Liste gibt er ein Verzeichnis der „liedboekjes." [4])

* * *

---

[1]) Het geestelijk Lied in de Middeleeuwen, 1906, S. 37—40.
[2]) Ebenda, S. 37.
[3]) Nederlandsche Liederen, Leiden 1885, S. 418—432.
[4]) Ebenda, S. 443—454.

Digitized by Google

G. J. Vos
A. W. Bronsveld

Es sind in dieser Periode einige Schriftchen zu erwähnen, die eine so sonderbare, um nicht zu sagen falsche Auffassung von dem Wesen des Volksliedes bekunden, daß sie mehr der Kuriosität als des historischen Wertes wegen eine kurze Charakteristik verdienen.

Wenn man in der kleinen Schrift von *Vos* über „het Volksgezang", womit er das niederländische Publikum belehren wollte, liest: „een lied, dat bij alle standen bekend is, door ieder kan worden meegezongen, dat ieder gaarne zingt, dat is een volkslied" [1]), und wenn „Wien Neerlands bloed", „Gij schitt'rende kleuren", „Wanneer ik weeldedronken" (de Cort), als Beispiele angeführt werden, [2]) weil sie im echten Volkston verfaßt wurden, dann muß der Verfasser dieser Schrift keine Ahnung gehabt haben von dem, was ein Volkslied wirklich war.

In einem 1882 in „Stemmen voor Waarheid en Vrede" veröffentlichten Aufsatz beweist *A. W. Bronsveld* in der Geschichte des niederländischen Volksliedes vom 14. Jht. an bis Snellaert gut bewandert zu sein. Um so mehr fällt es auf, daß er nur einige negative Eigenschaften des Volksgesangs anzugeben weiß.

Man kann sich dem Eindruck kaum entziehen, daß er sich nicht vorurteilslos an seine Aufgabe machte, die er wohl darin erblickte, zu beweisen, daß nur seine Glaubensgenossen als „kern" würdig waren ein Volkslied zu haben. [3]) „Onder volkslied verstaan wij niet die gedichten, welke door iedereen .... konden worden aangeheven; geen deunen en rijmen, ook al hebben ze een tijdlang langs alle straten geklonken; niet alles wat voor het volk gedicht, aan het volk opgedragen, opgedrongen werd .... [4]) heißt es wenig überzeugend, be-

[1]) G. J. Vos Azn., Het Volksgezang, Amsterdam 1874, S. 6, 12.
[2]) Ebenda, S. 16.
[3]) Stemmen voor waarheid en vrede I 1882, Het Volksl. in Nederl., S. 175, 201.
[4]) Ebenda, S. 174, 175.

Digitized by Google

sonders nicht weil er unterläßt zu sagen, was er denn unter einem richtigen Volkslied verstanden haben will.
Aus seiner Bewunderung für „de volksliedjes der Maatsch. tot Nut van 't algemeen" [1]) und seinem Rat, die Quellen („geschiedenis, familieleden en geloof") wieder zu eröffnen,[2]) geht aber doch hervor, daß er eine gewisse Absicht bei der Entstehung nicht tadeln würde.

* * *

Th. van Duyse
Jos. Schrijnen

„Het oude Nederlandsche Lied" von *Van Duyse* muß als ein Standardwerk betrachtet werden, das in jeder Hinsicht Böhmes „Liederhort" gleichzusetzen ist.
Von jedem Lied ist eine ausführliche Geschichte gegeben und sind alle bekannten Varianten, sowohl was den Tekst als die Melodie betrifft, aufgenommen worden.
Was schon öfters bei den niederländischen Gelehrten bemerkt wurde, muß auch wieder hier gesagt werden. Van Duyse hat es nicht deutlich gemacht, welche von all seinen Liedern er als Volkslied aufgefaßt sehen will und was ihm bei der Aufnahme als Kriterium gegolten hat. Zwar sagt er, daß er „naast het eigenlijke volkslied, dat doorgaans uitgaat van een onbekenden dichter en een even onbekenden componist", einige Lieder von bekannten Dichtern, deren Lieder populär wurden, [3]) aufgenommen hat, doch wäre es falsch zu glauben, daß er auf die Entstehung wenig Wert legte. Er schöpfte für seine Sammlung aus handschriftlichen und gedruckten Quellen, von denen er überzeugt war, daß sie auf mündlicher Überlieferung beruhten.
Die ausführliche Behandlung der Metrik des Verses und der

[1]) Ebenda, S. 200.
[2]) Ebenda, S. 202.
[3]) Het oude Nederlandsche Lied, 's-Gravenhage 1903, Inleiding S. X.

Digitized by Google

alten Tonarten [1]) beweist, daß er die Formen als sehr wichtig für das Wesen des Volksliedes betrachtete.

Auch der niederländische Folklorist *Schrijnen* ist wohl der Ansicht, daß der Charakter des Volksliedes durch seine Entstehung im Volke bestimmt wird. Er verwirft die romantische Idee der schaffenden Volksseele, indem er behauptet, daß „niet het kollektieve volk, maar de-man-uit-het-volk de auteur is" [2]), dessen Name aber meistens unbekannt bleibt. [3])
Es mag wohl auf Rechnung seiner bilderreichen Ausdrucksweise zu stellen sein, daß er in folgender Definition sich doch zur romantischen Theorie zu bekennen scheint: „Zoo is het volkslied een dichtzang, die organisch uit het volk in zijn gevoelen en verrichten is gegroeid; het is onmiddellijk ontsprongen aan het gevoel der natuurvolken en van de kultuurvolken, in zooverre hun gewaarwordingen en uitingen behooren tot het domein der onderkultuur." [4])
Er leitet mit Böckel den Kern des Liedes vom Ruf her und glaubt mit Bücher, daß der Rhythmus vom Arbeitslied herkommt. [5])
Es wäre schließlich interessant zu wissen, ob der gründliche Kenner der niederländischen und internationalen Volkskunde nach der Erscheinung sovieler neuer Werke über das Volkslied noch immer auf seinem alten Standpunkt steht.

---

[1]) Ebenda, S. XVI—XIX; XIX—XXVI.
[2]) Nederlandsche Volkskunde II, Zutphen o. J., S. 201.
[3]) Ebenda, S. 202.
[4]) Ebenda, S. 203.
[5]) Ebenda, S. 202, 203.

Digitized by Google

III. JOHN MEIER REZEPTIONSTHEORIE

Volkslied ist das, was das Volk singt. Es ist gleichgültig, wer der Verfasser ist. Das Volk zersingt das angenommene Lied. Die Art der Veränderungen ist wichtig für den Begriff.

1. DEUTSCHLAND

John Meier und seine Vorläufer (u. a. Tappert)

J. Meiers Vortrag auf dem Philologentag 1897[1]) bedeutet einen Wendepunkt in der Volksliedgeschichte. Wurde hier doch zum erstenmal ein Standpunkt beleuchtet, der den damals herrschenden Meinungen diametral gegenüberstand. Es ist eine merkwürdige Laune des Zufalls, daß nahezu in demselben Jahre (1896) Pommer seine Schrift über das „Wesen des Volksliedes und wie man es findet" veröffentlichte und also beide, die heutigen Auffassungen wiedergebenden, Meinungen zu gleicher Zeit bekannt wurden. J. Meiers Ansicht hat die Welt nicht plötzlich als etwas vollkommen Neues überrascht. Schon von ± 1840, vielleicht schon von der romantischen Zeit an, taucht immer wieder der Zweifel an der Volkentstandenheit auf, und desto nachdrücklicher, je größer das Interesse für die s.g. volkstümlichen Lieder wird.
Aber J. Meiers Verdienst ist es, daß er seine Theorie klar und deutlich aufgestellt und ausgebaut und sie konsequent angewandt hat.
Gewissermaßen sind als Vorläufer zu betrachten:
A. Keller—E. von Seckendorff, Volkslieder aus der Bretagne, Tübingen 1841.

---

[1]) Als Beilage zur Alg. Zeitung Nr. 53, 54, erschienen 1898; als Buch gedruckt unter dem Titel „Kunstlied und Volkslied in Deutschland", Halle 1906.

Digitized by Google

W. Tappert, Wandernde Melodien, Leipzig 1868 (2. Auflage 1890).
A. E. Berger, Volksdichtung und Kunstdichtung in „Nord und Süd" Bd. 68 (1894).
W. Scherer, Geschichte der deutschen Literatur, 3. Aufl. 1885.
M. Böhme, Unsere volkstümlichen Lieder, Leipzig 1895.
J. Meier selbst setzt sich mit Berger, Scherer und Böhme auseinander; [1]) auch Levy [2]) behandelt sie ziemlich eingehend. Sonderbarerweise sind Keller und Tappert seinem Spürsinn entgangen. Tappert findet allerdings bei J. Meier wohl Erwähnung und zwar in einer Fußnote [3]), wo er unverdientermaßen der zu allgemeinen Behandlung des Gegenstandes beschuldigt wird.

Bei *Keller* liest man schon 1841 in dem Vorwort [4]): „Irre ich nicht, so ist die Volksdichtung häufig eine in der Literatur antiquierte, in einem Teile der Nation aber noch fortgepflegte Entwicklungsphase der Kunstpoesie. Das Heldenlied wird zum Volksbuch, die alte Mythe zum Ammenmärchen".
Noch energischer räumt *Tappert* mit der „romantischen" Auffassung von der Entstehung der Volkslieder auf.
Als Musikwissenschaftler be andelt er das Problem von der Melodie aus. Es ist keine Übertreibung zu behaupten, daß Tappert für die Melodie des Volksliedes dieselbe wichtige Vorarbeit verrichtet hat, die J. Meier später für die Texte unternimmt. Ein paar Beispiele mögen genügen.
Er entdeckt die Urform vieler Straßenrufe in Berlin und in der Mark, einer großen Anzahl Kinderlieder in einer Grundmelodie, die schon in: „75 Lieder, gedruckt Anfang 16. Jht. Köln—Arndt von Aich" enthalten ist. [5])

---

[1]) Kunstlied und Volkslied in Deutschland, S. 10, 15.
[2]) Geschichte des Begriffes Volkslied, S. 176ff.
[3]) Kunstlieder im Volksmunde, S. CXIII.
[4]) A. Keller—E. von Seckendorff: Volkslieder aus der Bretagne, S. II.
[5]) W ndernde Melodien, 2. Aufl., Leipzig 1890, S. 39, 40.
Es ist zu bemerken, daß auch für holländische Kinderlieder dieselbe Melodie verwendet wurde, nl. in: zakdoekje leggen; suja, suja, kindje.

Digitized by Google

Interessant ist seine ausführliche Behandlung von der Melodie der Marseillaise; er findet Bruchstücke in einem deutschen Choral und einem Terzett von Mozart, und doch wäre nicht an Plagiat zu denken, denn sie seien als herrenloses Gut zu betrachten.[1]) Siebzehnmal vermag er die Melodie in deutschen Kompositionen nachzuweisen, ohne daß allzu große Veränderungen aufgetreten wären.[2])

Als Ergebnis seiner Nachforschungen kann er nun auch behaupten, daß „die Motive durch die Jahrhunderte von Ort zu Ort wandern und sich zu immer neuen Gruppirungen verbinden."[3]) Daß seine Auffassung von dem Volkslied eine ganz andere sein mußte, als die seiner Zeitgenossen, wird jetzt einleuchten.

„Ich kenne kein Volkslied", behauptet er „d. h. keine Melodie, die von Soldaten, Studenten, Handwerksburschen, Jägern, Schnittern, u. s. w. erdacht worden wäre. Das Volk kann gar nicht komponiren im gebräuchlichen Sinne des Wortes, es vermag nur zu accomodiren, höchstens zu variiren; es schafft niemals, es wählt; es meißelt nicht aus tönenden Marmorblöcken seine Gebilde, das ist einzig und allein des Künstlers Sache, aber es setzt aus vorhandenen Stücken zusammen, was es braucht, kurz es annectirt zunächst.

Von den meisten sogenannten Volksweisen sind die Componisten entweder bekannt, oder man vermag doch die Quellen anzugeben, aus denen die einzelnen Bestandteile herrühren. . . . . Wie Mücken schwärmen die Motive herum — und wer Bedürfnis hat, nimmt sich das Nötige und das Volkslied ist fertig. Jeder beliebige Tekst wird unter die gewählten Töne gezwängt und das gewonnene Stückchen so lange wiederholt als Lust und Lunge ausreichen."[4])

Reisebeschreibungen sind Schuld an der falschen Auffassung vom Volkslied . . . . was der Neger schreit, ist echte Neger-

---

[1]) Wandernde Melodien, S. 62.
[2]) Ebenda, S. 62—66.
[3]) Ebenda, S. 52.
[4]) Ebenda, S. 38.

Digitized by Google

melodie! Was das Volk singt und der Kuhhirt jodelt, ist Volkslied, ist Kuhreigen!" [1])
Er stellt sich die Frage: „Warum tauchen jetzt keine Volkslieder auf, die sich mit den alten messen können?"
Von seinem Standpunkt gesehen muß die Ursache davon in den Quellen zu suchen sein. „Ehemals wurden die Ingredienzien den Werken der Meister entnommen: Hiller, Mozart, Schulz, Reichardt. Heute sind es nicht mehr die besten Früchte des musikalischen Baumes, welche das Volk einheimst, nein, es greift unbewußt — d. h. es vermag Gutes und Böses schon lange nicht mehr zu unterscheiden — nach dem Schlechtesten!" [2])
Die Seltenheit von Tapperts Büchlein — es ist soviel ich weiß, nur in einer Privatbibliothek in Holland vorhanden — mag entschuldigen, daß ich diese ausführlichen Zitate vollständig aufnehme. Die darin niedergelegte Ansicht ist für die Zeit — 1868 erschien die erste Auflage — ganz neu. Sie scheint wenig aufgefallen zu sein; die Zeit war für sie wohl noch nicht reif. Erst 1884 behauptet Liliencron wieder: „Die Menge schöner Melodien . . . ., welche das 16. Jht. vom 15. ererbt hat, setzt mit Bestimmtheit das schöpferische Eingreifen des technisch gebildeten Künstlers voraus." [3]) Es war J. Meier, der, wie gesagt, auch die Texte nach dieser Richtung hin eingehend studierte, vorbehalten allgemeingültige Schlußfolgerungen zu ziehen.
In Musikerkreisen scheint Tapperts Ansicht die gewöhnliche zu sein. Wo in der Festschrift zum 90. Geburtstage R. von Liliencrons Musikwissenschaftler zu Worte kommen, taucht sie immer auf.
Hermann Springer formuliert sie folgendermaßen: „Die Volksmelodie stellt oft das erstarrte Schema dar gegenüber den individuell belebten Gebilden der Kunstmusik." [4]) Er führt zum Beweise Beispiele aus dem italienischen Volksgesang an

[1]) Wandernde Melodien, S. 41.
[2]) Ebenda, S. 51.
[3]) Deutsches Leben im Volkslied um 1530, Stuttgart, S. XXV.
[4]) Festschrift zum 90. Geburtstag von Rochus von Liliencron, 1910; S. 315—328.

Digitized by Google

und betrachtet die von dem Verleger Guglielmo Cottran herausgegebenen neapolitanischen Gesänge als ein „markantes Beispiel von der Wechselwirkung und dem Ineinanderfließen kunstmusikalischer und volkstümlicher Produktion".
Heinrich Rietsch ist der Ansicht, daß „mehrere Lannersche Weisen zu Volksliedmelodien benutzt wurden", daß „das Volkslied seine Weisen nimmt, wo es etwas Passendes findet." [1])
Carolina Valentin weist nach, daß das Volkslied „Ach, wie ist es möglich dann" 1812 von dem Freiherrn von Hettersdorf komponiert wurde. [2])
In einem Aufsatz über „Volkstänze", worin *Arthur Liebscher* den Inhalt der Stimmhefte für die Volkstanzmusik bespricht, gibt der Verfasser als seine Meinung, daß die Tanzweisen ebenso wie die Volksweisen aus der Kunstmusik entstanden sind. Er entdeckt als Quellen sowohl Militärmärsche als Melodien von Strauß. [3])
Auch *M. Böhme* hat sich in seinen „volkstümlichen Liedern" auf ähnliche Weise geäußert, was vielleicht darin begründet ist, daß auch er eigentlich Musikologe war, obwohl er in diesem Werke, von W. Scherer [4]) ausgehend, das Problem nicht an erster Stelle von der musikalischen Seite her zu lösen versucht.
Das Vorwort spiegelt aber nichts weniger als eine einheitliche Meinung wider; er verwirrt sich in Widersprüchen.
„Volkstümliche Lieder sind Lieblingslieder, ohne wirkliche Volkslieder zu sein" [5]), behauptet er, und am Fuße derselben Seite läßt er sie „zu wirklichen Volksliedern werden, sobald das Volk sie in seiner Art verarbeitet hat." So ist „manches andere Kunstlied im Laufe der Zeit zum wirklichen Volkslied geworden." [6]) Auch er konstatiert, „daß die Zeit des naiven Schaffens auf Seiten des Volkes ein für allemal vorüber ist, — wenn solches überhaupt jemals stattgefunden hat und nicht

[1]) Festschrift zum 90. Geburtstag von Rochus von Liliencron, 1910: S. 215—225.
[2]) Ebenda, S. 358—386.
[3]) Kunstwart, Febr. 1924, S. 140.
[4]) W. Scherer, Geschichte der deutschen Litteratur, 3. Aufl. 1885, S. 254.
[5]) Volkstümliche Lieder der Deutschen, 1895, Vorwort, S. I.
[6]) Ebenda, S. V.

Digitized by Google

das Dunkel der Volksliedentstehung sich einfach als ein Aufnehmen und Umbilden vorgefundener Kunstgedichte erklärt."[1])

* * *

John Meier hat seine Ansicht über das Wesen des Volksliedes in klarer und nicht mißzuverstehender Weise in seinem Vortrag und in seiner ersten Schrift auseinandergesetzt. In seinen folgenden Werken hat er nichts davon zurückgenommen und wenig Neues hinzugefügt; nur das Beweismaterial hat er bedeutend vermehrt.
Auch seine Definition, die damals berechtigtes Aufsehen erregte, datiert vom Jahre 1897. Zum richtigen Verständnis ist es notwendig, sie vollständig anzuführen.
„Volkspoesie ist diejenige Poesie, die im Munde des Volks — Volk im weitesten Sinne genommen — lebt, bei der aber das Volk nichts von individuellen Anrechten weiß oder empfindet, und der gegenüber es, jeder Einzelne im einzelnen Falle, eine unbedingt autoritäre und herrschende Stellung einnimmt."[2])
Er wiederholt sie wörtlich in: Kunstlieder im Volksmund."[3])
Von verschiedener Seite wurde Kritik daran geübt;[4]) und so ist es zu verstehen, daß er in einem spätern Werk sich über den Wert einer Definition überhaupt wenig anerkennend äußert. Er warnt darin ausdrücklich vor der unfruchtbaren Polemik, die seit 1897 — wo es notwendig war die Begriffe festzulegen — darüber entstanden ist. „Die mit den Schwierigkeiten der Frage Vertrauten werden zustimmen, daß es jetzt nicht zu reden, sondern zu schweigen gilt."[5])

---

[1]) Volkstümliche Lieder der Deutschen, S. XVI.
[2]) Kunstlied und Volkslied in Deutschland, Halle 1906, S. 14.
[3]) Ebenda, Vorwort, S. I.
[4]) Jungbauer, Volksdichtung im Böhmerwald, S. III; Reuschel, Volksk. Streifzüge, S. 55; Wackernell: Archiv f. d. Alt. 33, S. 196ff; Panzer, Z. f. d. Ph., 44, S. 502ff; seine Behauptung aber, daß von „einem Herrenverhältnis nicht die Rede sein kann, weil alle Veränderungen unabsichtlich, rein reflektorisch" vor sich gehen, beruht auf falschem Lesen, denn Meier sagt mit Nachdruck, daß die Umformungen „unbewußt, absichtslos" sind; außerdem geht das auch schon aus der Definition hervor, nach der „das Volk nichts von individuellen Anrechten weiß".
[5]) Volksliedstudien, Straßburg 1917, S. VII, VIII.

Digitized by Google

Und in der Tat wichtiger als seine Definition ist seine Methode. Darin liegt auch die große Bedeutung seiner Arbeit. Er geht von der Voraussetzung aus, daß durch das Studium der Veränderungen, welche ein Volkslied erfahren hat, die „Einsicht in das Wesen gefördert" und vielleicht die Möglichkeit geboten wird, „endgültig festzustellen, worin seine Eigenart und sein Wesen besteht." [1])

Die Veränderungen lassen sich nur an den ins Volk eingedrungenen „Individualliedern" beobachten, von denen eine größtmögliche Anzahl Fassungen bekannt sind. — Deshalb ist sein Streben darauf gerichtet gewesen, soviel wie möglich Material zur Vergleichung herbeizuschaffen — in „Volksliedstudien" behandelt er z. B. auf 214 Seiten nur *vier* Liedergruppen — und die Gesetze zu bestimmen, „nach denen die Veränderungen stattgefunden haben".

Der große Unterschied gegen die Schule Pommers liegt also darin, daß er nicht den geringsten Wert auf die Herkunft legt. [2]) Es ist gleichgültig, ob ein Mann aus dem Volk oder ein Kunstdichter der Verfasser ist, obwohl er natürlich überzeugt ist, daß ein „faßbarer Unterschied zwischen beiden Gattungen existiert." [3]) Er gibt Beispiele davon, daß Volksdichter allgemein verbreitete Lieder verfaßten, [4]) daß auch im Mittelalter Lieder von Walther von der Vogelweide und Notker unter dem Volke allgemein verbreitet waren, [5]) daß das „volksmäßige Tagelied aus dem Tagelied des Minnesangs entstanden ist" [6]), daß im Volke gesammelte Lieder auf bekannte Dichter zurückgeführt werden können. [7])

Es unterliegt nach ihm nicht dem geringsten Zweifel, daß von der Blütezeit des Volksliedes an bis jetzt „das Volk niemals eine führende Rolle in der geistigen Entwicklung gespielt

---

[1]) Volksliedstudien, Vorwort, S. VII; Kunstlied und Volkslied in Deutschland, S. 5, 20, 26; Kunstlieder im Volksmund, S. 5.
[2]) Kunstl. und Volksl. in D., S. 14—15; Kunstl. im Volksm., S. II.
[3]) Kunstl. im Volksm., S. V, X.
[4]) Ebenda, S. III.
[5]) Ebenda, S. XXXV.
[6]) Ebenda, S. XXXVI—XLI.
[7]) Kunstl. u. Volksl. in Deutschl., S. 30, 40; Kunstl. i. Volksm., S. VI.

Digitized by Google

hat und daß in jeder Hinsicht seine Geschmacksrichtung hundert Jahre hinter der der Gebildeten zurückbleibt, [1]) ein Gedanke, den 1922 H. Naumann zum Ausgangspunkt seiner Betrachtungen nimmt. „Mit dem Bilde der auf der Wanderschaft fröhlich dahinträllernden Reutersknaben müssen wir also aufräumen." [2])

Aus allem, was er über die Art der Entstehung entdeckt hat, zieht er die einzig mögliche Schlußfolgerung, daß nicht diese für das Wesen des Volksliedes in Betracht kommt, sondern nur die Tatsache, ob es volksläufig, weit verbreitet ist. [3]) Neu ist dieser Ausspruch übrigens nicht; wie oben gesagt, haben Scherer und Böhme sich in derselben Weise geäußert. J. Meier fügt nun aber noch etwas sehr Wichtiges hinzu. Notwendig ist noch die „Herrenstellung des Volkes, die Verneinung von Individualrechten des Verfassers" [4]), wovon das Zersungensein eine Folge ist.

Über die Verbreitung im Mittelalter durch Spielleute und Boten, und in der Folgezeit nach der Erfindung der Buchdruckerkunst durch fliegende Blätter, wohlfeile Liederbücher, wandernde Buchverkäufer, Volksliederdichter: Studenten, Saisonarbeiter und Soldaten führt er interessante Belege an. [5]) Ausführlich behandelt er die Umformungen, als Begleiterscheinung von der Entwicklung der Individual- zur Kollektivpoesie.

In „Kunstlied und Volkslied in Deutschland" beschränkt er sich auf die tekstlichen Veränderungen; in „Kunstlied im Volksmunde" nimmt er auch die musikalischen hinzu, wobei er sich wegen der „etwas dilettantischen Ausführungen" [6]) entschuldigen zu müssen glaubt. Er gibt Beispiele von unbewußten und bewußten Umbildungen. [7]) Obwohl er von den Melodien als „Nicht-Fachmann nicht imstande ist sie im

---

[1]) Kunstl. i. Volksm., S. XII—XV.
[2]) Ebenda, S. VII.
[3]) Kunstl. u. Volksl. i. D., S. 15, 50; Kunstl. i. Volksm., S. IX, XV.
[4]) Kunstl. u. Volksl. i. D., S. 16, 50; Kunstl. i. Volksm., S. II.
[5]) Kunstl. i. Volksm., S. XXXIII—LXXV.
[6]) Ebenda, S. CXIII.
[7]) Kunstl. u. Volksl. i. D., S. 20—30; Kunstl. im V., S. LXXXII—LXXXVI; XCI—CXII; CXXXI—CXLIV.

Digitized by Google

Einzelnen nachzuweisen"[1]), stellt er doch eine ziemlich große Anzahl Melodien zur Vergleichung neben einander.[2]) Die Ursachen der Veränderungen liegen im Verhören[3]), im Vorherrschen der Melodie[4]) der im Gedächtnis festgehaltenen Lieder[5]), in formaler und stofflicher Gleichheit.[6])

J. Meiers Ausführungen haben einen sehr großen Einfluß gehabt. Wenn sie auch den Streit nicht entschieden haben, so ist es doch eine Tatsache, daß die meisten Verfasser von populären und wissenschaftlichen Werken über das Volkslied nach 1900 auf seinem Standpunkt stehen.
Der Musikhistoriker *Max Friedländer*[7]) hat bei der Auswahl für das „Volksliederbuch für gemischten Chor" das Volkslied „im weitern Sinne genommen, das wie schon Liliencron ausführte, sowohl das volkstümlich gehaltene und gewordene Kunstlied, wie das eigentliche Volkslied umfaßt".
G. Winter[8]) übernimmt ohne Kommentar Meiers Definition mit Reuschels Hinzufügung.[9])
Im folgenden nennen wir einige Forscher, die entweder Meiers Theorie ausbauten, verteidigten oder ihre Bedenken dagegen durch Hinzufügungen zu beheben suchten.

* * *

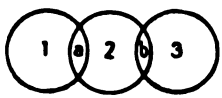
A. Götze

Der Gegensatz zwischen dem Standpunkt J. Meiers und Pommers tritt uns noch einmal, wenn auch nicht mehr in seiner ganzen Schärfe in einer Polemik Götze—Jungbauer in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift und in der Zeitschrift für den deutschen Unterricht entgegen. Der Grundunterschied zwi-

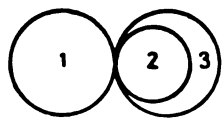
[1]) Kunstl. i. V., S. CXII.
[2]) Ebenda, S. CXII—CXXX.
[3]) Ebenda,S. LXXXII—LXXXVI.
[4]) Ebenda, S. LXXXVI—LXXXVII; XC—XCIV.
[5]) Ebenda, S. LXXXIX.
[6]) Ebenda, S. XCIV—CXII.
[7]) Volksliederbuch für gemischten Chor, Leipzig o. J. (1915), Einführung S. VIII.
[8]) Das deutsche Volkslied, Leipzig 1900, S. 28.
[9]) vgl. S. 90.

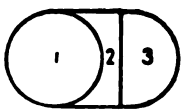
Digitized by Google

schen beiden Auffassungen bleibt bestehen, obgleich Götze sich vorgenommen hatte „eine vermittelnde Stellung einzunehmen." [1]) Sogar über eine graphische Vorstellung, die ihre Auffassung veranschaulichen soll, sind sie nicht einig geworden. Jungbauer verdeutlicht seine Meinung durch folgende Zeichnung:



worin 1 das Volkslied, 2 das volkläufig gewordene Kunstlied, 3 das Buchlied, *a* das Zeit- und Studentenlied, welche dem Volkslied im Volksmunde sehr nahe stehen und *b* das Kunstlied, welches sich an das Volkslied anlehnt, bezeichnet. [2]) Mit Recht weist Götze [3]) darauf hin, daß die Lieder in *a* nach der Produktionstheorie nicht möglich sind, die Kreise 1—2 sich berühren und 2—3 sich decken sollen, da die Lieder 2 und 3 beide Individuallieder sind. Der Standpunkt der Produktionstheorie soll dargestellt werden: während der der Rezeptionstheorie in folgender Weise wiederzugeben wäre:





Kunstlied { 1. volkentstandenes Lied, 2. volkläufig gewordenes Kunstlied, 3. Individuallied. } Volkslied

Götze bleibt ein, wenn auch selbständiger, Anhänger der Rezeptionstheorie, Jungbauer, ganz wie Pommer, ein Anhänger der Produktionstheorie.

Götze erachtet es für das Wesen des Volksliedes gleichgültig, was der Inhalt und was der Ursprung ist, ob es also aus einem volkentstandenen Lied oder einem Kunstlied hervorgeht. [4]) Als wesentliche Merkmale betrachtet er, daß es „im Gesang der Unterschicht eines Kulturvolks in längerer gedächtnismäßiger Überlieferung und in ihrem Stil derart eingebürgert ist, oder war, daß „wer

---

[1]) Der Begriff des Volksliedes, Zeitschrift f. d. d. Unterr., 1914, S. 578.
[2]) Germ.-Rom. Monatsschrift, 1913, S. 79.
[3]) Z. f. d. d. U., 1914, S. 592.
[4]) Begriff und Wesen des Volksliedes, Germ.-Rom. Monatsschrift 1912, S. 86.

Digitized by Google

es singt, vom individuellen Anrecht eines Urhebers an Wort und Weise nichts empfindet." [1]) Seine Auffassung unterscheidet sich von der Meiers durch die Hinzufügung: „im Gesang der Unterschicht eines Kulturvolkes in längerer .... Überlieferung". Unter Volk versteht er also die untern Schichten [2]), was eine Annäherung an die Produktionstheorie bedeutet. Das „gewisse Alter" hat vor ihm auch Reuschel eine notwendige Bedingung gefunden, von dem er es denn auch übernimmt. [3]) Ebenso hat er das Wort „Herrenrecht" fallen lassen, nachdem Panzer darauf aufmerksam gemacht hatte, daß die Veränderungen „reflektorisch" stattfänden. [4]) Die Aufnahme in den Volksgesang und die Folge davon, das Zersungensein, ist für ihn das eigentliche Kriterium; selbstverständlich auch die Singbarkeit und die stilistischen Eigentümlichkeiten. [5]) Die Wichtigkeit der letztern erscheint ihm so groß, daß er „dem Stil des Volksliedes" einen besonderen Aufsatz widmet. Darin weist er nach, daß die „Sprünge und Ritze" nicht von vornherein gewollt waren, sondern eine Folge der Überlieferung sind, daß die festen Wendungen und Wiederholungen als Stütze für das Gedächtnis des Sängers und Hörers notwendig waren und die sinnfälligen Stilmittel, die Symbolik, Klangmalerei, das Andeutende auf die Fortpflanzung von Ohr zu Ohr zurückzuführen sind. [6]) Nur in einem Punkt fordert seine Abhandlung zum Widerspruch heraus. Seine Behauptung, daß ein vom Dichter und Komponisten verfaßtes Lied im Volkston, das vom Volk gesungen wird, [7]) ein Volkslied ist, verträgt sich kaum mit der großen Bedeutung, die er dem „Zersungensein" beilegt.

* * *

[1]) G.-R. M., S. 94; Z. f. d. d. U., S. 578.
[2]) G.-R. M., S. 92; Z. f. d. d. U., S. 580.
[3]) Z. f. d. d. U., S. 577.
[4]) Z. f. deutsche Philologie 1912, S. 502.
[5]) Z. f. d. d. U., 1914, S. 581, 577; G.-R. M. 1912, S. 88.
[6]) Der Stil des Volksliedes, Z. f. d. d. U. 1914, S. 245ff.
[7]) Z. f. d. d. U., 1914, S. 578.

Digitized by Google

Bruinier steht, was die Entstehung betrifft, ganz auf der Seite Meiers, er wendet sich gegen die romantische Richtung, kann sich mit „der Begriffsbestimmung Pommers nicht befreunden" [1]), und ist der Meinung, „daß die weitüberwiegende Mehrzahl unsrer Volkslieder und die kennzeichnendsten und trefflichsten samt und sonders Kunstgedichte sind." [2])

Als wichtigstes Merkmal gilt ihm nicht das Zersungensein, sondern das „Aufgenommensein-vom-Volkschor." [3]) Neu ist übrigens diese Vorstellung nicht; von Herder an taucht der Gedanke vom Volkschor immer wieder auf, [4]) niemand hatte aber bis jetzt die Aufnahme durch den Volkschor als unbedingte Forderung gestellt. Wohl nach Bruiniers Vorbild finden wir sie auch u. a. bei v. Sahr [5]) und Tresch. [6])

Bruinier stellt sich den Werdegang eines Volksliedes folgendermaßen vor: irgendwelches Lied, ganz gleichgültig woher es stammt, wird von jemand, der dem „Volkstum treu geblieben ist", gesungen, von andern ebenfalls, es wird volkläufig; nun erst wird es vom Volkschor (im Sommerabendgesang, in der Spinnstube, beim Maiengehen) [7]) in das Repertoire aufgenommen [8]) und heißt es Volksgesang.

„Volksgesang ist derjenige Gesang, der in volkstümlichen Anschauungen lebenden Kreise, der in einem der von der Sitte zusammengeführten Chorarten frei d. h. ohne Regelung durch den Taktstock, erklang oder noch in den erhaltenen Chorarten, dann immer aus dem Gedächtnis erklingt." [9])

---

[1]) Das deutsche Volkslied, 5. Auflage, Leipzig 1914, S. 28, 29.
[2]) Ebenda, S. 29.
[3]) Ebenda, S. 8, 14, 19, 21.
[4]) Vgl. Levy, S. 179, 180.
[5]) Das Deutsche Volkslied, Leipzig 1908 I, S. 10.
[6]) Evolution de la chanson française, S. 173.
[7]) Das d. Volkslied, S. 8, 11, 19.
[8]) Ebenda, S. 14.
[9]) Ebenda, S. 24.

Digitized by Google

Das Volkslied nun kann auch von Einzelnen gesungen werden, und auch von solchen, „die den Volksgesang als Sitte nicht mehr üben".
Ein Volkslied ist also ein Lied, „von dem nachgewiesen werden kann, daß es vom Volkschor aufgenommen wurde, gleichviel welches Inhalts und Ursprungs es selbst sein, gleichviel welchen Volkskreisen sein Verfasser angehören mag." [1])
Bruinier glaubt mit diesen Begriffserklärungen scharfe Grenzen gezogen zu haben, aber dennoch ist er selbst überzeugt, daß es von all den Tausenden in den vielen landschaftlichen Sammlungen enthaltenen Liedern durchaus unmöglich ist festzustellen, ob sie einmal im Volkschor erklangen. Dann muß eine „philologische Prüfung" entscheiden und wenn nur eine Fassung vorliegt, „muß man nach innern Kennzeichen suchen und an die schwierigen Fragen herantreten, ob der Ton, das Zusammen von Inhalt, Anschauung, Gefühl, Sprache und Kunstmaß den Schluß gestattet, daß das Lied im Volksgesange seiner Zeit einen Platz gefunden haben kann." [2])
Da er außerdem als eine Tatsache annimmt, daß „der Volkston einem beständigen Wandel unterworfen" [3]) ist, dürfte die Bemerkung nicht zu gewagt sein, daß die von ihm gezogenen scharfen Grenzen doch eigentlich sehr fließende sind.

Man hat es *Karl Reuschel* als ein großes Verdienst angerechnet, daß er auf eine Lücke in Meiers Definition aufmerksam gemacht hat. Nach ihm soll nl. die Umlaufszeit im Volke wenigstens einige Jahrzehnte betragen. Mit Naumann kann man der Ansicht sein, daß diese willkürliche Zeitbegrenzung durch nichts berechtigt ist. Reuschel erachtet es für notwendig die „Gassenhauer, die Eintagsfliegen, die so rasch vergehen wie sie gekommen sind", auszuschließen. Deshalb verlangt er vom Volkslied eine gewisse Zähigkeit und Dauer. Operettenmelodien, die nach einigen Jahrzehnten in breiten Schichten

---

[1]) Das deutsche Volkslied, S. 25.
[2]) Ebenda, S. 25.
[3]) Ebenda, S. 26.

Digitized by Google

fortleben, sind wohl zu den Volksliedern zu rechnen.[1]) Er faßt seine Meinung in folgender Definition zusammen: „Volkslied ist ein im Volk gesungenes Lied, das nach Inhalt und sprachlicher wie musikalischer Form den Vorstellungen und den Empfindungen der weitesten Kreise entspricht und als herrenloses Gut betrachtet, mit typischen Formeln versehen, mindestens Jahrzehnte lang von Mund zu Munde geht."[2])

* * *

K. H. Prahl
A. Dauer

In seinem Vorwort zu „Unsern volkstümlichen Liedern von Hoffmann von Fallersleben" bestimmt *K. H. Prahl* den Begriff Volkslied folgendermaßen: „Das Wesen des Volksliedes liegt im Anempfinden, im Zurechtsingen und Zersingen dessen, was einer einmal gedichtet haben muß."[3]) In einem Aufsatz in der Zeitschrift für den deutschen Unterricht (1901) wendet er sich in scharfen Worten gegen all diejenigen, die das Volkslied als ein Erzeugnis „der geheimnisvollen Dichterkraft der deutschen Volksseele" und das Unbekanntsein seines Verfassers als eine wichtige Eigenschaft betrachten.
Da er auch für John Meiers Untersuchungen und deren Resultate das größte Lob hat, braucht nicht daran gezweifelt zu werden, daß er ganz auf dessen Seite steht. Er möchte mit Berger aber vorschlagen, die heute gebräuchliche, nur Verwirrung stiftende Terminologie fahren zu lassen und die Namen „ungeschriebene oder mündlich überlieferte und geschriebene Dichtung oder Schriftdichtung" einzuführen.[4]) Mit Bruiniers Begriffserklärung ist er nicht einverstanden, denn auch ein einzelner kann ein Volkslied singen. Nebenbei

---

[1]) Volkskundliche Streifzüge, Dresden 1903, S. 55.
[2]) Deutsche Volkskunde, Leipzig 1920, S. 69, 72, 73.
[3]) Unsere volkst. Lieder, 4. Aufl. Leipzig 1900, Vorw. S. IV; auch in Zeitschr. f. d. Ph. 1912, S. 362 und in Zeitschr. f. d. d. U. 15, S. 665.
[4]) Unsere volkst. Lieder, S. IV; Z. f. d. d. U. 15, S. 664.

Digitized by Google

sei bemerkt, daß Bruinier das nie hat in Abrede stellen wollen.[1]) „Die Hauptsache ist nach Prahls Überzeugung die gedächtnismäßige Überlieferung durch Gesang".[2])
A. Dauer nimmt in seinem bekannten Werk „Das alte deutsche Volkslied nach seinen festen Ausdrucksformen betrachtet" Meiers Schlußfolgerungen als Ausgangspunkt. Es erscheint ihm für den eigentlichen Begriff fast gleichgültig, „ob ein Lied von irgend jemand aus dem Volk kunstlos verfaßt ist oder kunstmäßigen Ursprung hat."[3]) Wenn es ins Volk gedrungen ist, wird es Eigentum des Volkes, das damit nach Gefallen schaltet und waltet. Es kommt auch ihm nur darauf an, wie das Lied sich „im Ausdruck gestaltet".[4])
Daß die „stehenden Beiwörter" dafür typisch sind, haben alle Forscher schon betont; Dauer aber weist nach, wie groß die Bedeutung der „festen Ausdruckweisen", der „Formeln" bei der Entstehung und Weiterentwicklung des Liedes ist. Diesen Formeln, wörtlich übereinstimmenden[5]) und Geripp-formeln[6]), widmet er sein ganzes Werk. Er nimmt an, daß sie in der Blütezeit des Volkslieds organische Bedeutung hatten; doch scheut er davor zurück, die Herrschaft der Formel als ein wesentliches Merkmal zu betrachten.[7])

* * *

Georg Schünemann

Ein sehr wertvoller Beitrag zur Kenntnis des Volksliedes und eine glänzende Bestätigung der Rezeptionstheorie liefert das Werk von *Georg Schünemann*, „Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland" (München 1923). Es enthält 434 in deutschen Kriegsgefangenenlagern gesammelte Lieder, die von den 150 Jahre von der Heimat getrennten deutschen

[1]) vgl. S. 90.
[2]) Unsere volkst. Lieder, S. V; Z. f. d. d. U. 15, S. 664.
[3]) Das alte deutsche Volksl. nach seinen festen Ausdrucksf. betrachtet, Leipzig 1909, S. 20.
[4]) S. 23, 21.
[5]) S. 41, 86.
[6]) S. 87—104.
[7]) S. 35, 200.

Digitized by Google

Kolonisten an der Wolga, bei Petersburg und in Sibirien allgemein gesungen werden. Daß hier für das Studium des Volksliedes geradezu ideale Zustände vorliegen, leuchtet sofort ein.

Schünemann hat alles gesammelt was vom Volk wirklich gesungen wurde; er hat sich also nach Meiers Auffassung gerichtet, allerdings mit der Einschränkung Götzes, [1]) denn er war gezwungen Volk als untere, ungebildete Schichten zu fassen. Alle Kolonisten waren Bauern, die in ihren Äußerungen eine tiefe Sehnsucht nach der Ackerscholle bekundeten; wo ein höher Gebildeter sang, stand er ganz unter dem Einfluß gedruckter eingeführter Notenbücher. [2]) Wenn er seine Sammlung nach der Produktionstheorie eingerichtet hätte, würde er eine sehr große Anzahl Lieder nicht haben aufnehmen können. Neben dem ältesten Volksgut: u. a. „Es stand eine Lind' im tiefen Tal" (Nr. 144), „Es wollt ein Jäger jagen gehen" (Nr. 82), „O. Straßburg" (Nr. 350—362), „Schön Annelein" (Nr. 93), das von den ersten Kolonisten aus Deutschland mitgebracht wurde, stehen eine große Anzahl von Lehrern, Boten, Quacksalbern überlieferter Kunstlieder von Eichendorff (Nr. 144), Uhland (118, 124), Miller (123, 235), Hoffmann von Fallersleben (207, 208, 223), Heine (234, 407) und in den Kolonien entstandene von fast immer unbekannten Autoren verfaßte Lieder (237, 243, 260, 261, 266, 273, 335, 425—434).

Über die Art und Weise wie letztere, außer den wenigen, von denen ein Verfasser bekannt ist (264, 420, 423). entstanden sein mögen, gibt ein Kolonist Aufschluß: einige roh aufgezeichnete Verszeilen paßte er einer Melodie an und dichtete nun allmählich Worte und Zeilen hinzu, bis das Lied von Kameraden als gemeinsamer Besitz weitergetragen wurde. [3])

Woher die Lieder auch stammen mochten, die Texte wurden in gleicher Weise der Bildung und Anschauung des Sängers angepaßt; „sie wurden umgesungen und verändert, zersungen

[1]) Z. f. d. d. U. 1914, S. 578.
[2]) Das Lied d. d. Kolon. in Rußland, S. 158, 159.
[3]) Ebenda, S. 153.

Digitized by Google

und vermischt, wurden selbständig umgebildet und weiter ergänzt". [1]) Durch die abgesonderte Lage und russische Beeinflussung waren hier die Verhältnisse für das Zersingen besonders günstig. Von den vielen manchmal sehr komischen Umänderungen [2]) wie z. B. „Ka, ka, kaussa" für „Ça, Ça, geschmauset" sei hier ein Beispiel angeführt: Das Lied Nr. 93, „Schöner Heinrich, er wollte spazieren gehen", muß ein verkrüppelter Nachkomme von „Ulrich und Ännchen", bei Herder (Nr. 35) sein. Was ist aber davon übriggeblieben? Annähernd wörtlich nur: Herder 1 : 1; 4 : 1, 2, 3; 5 : 1, 2, 4; 11 : 1; Ulrich ist Heinrich geworden, Ännchen Fräulein Dingen; statt daß sie seinen Kopf, den er in ihren Schoß gelegt hat, mit Tränen begießt, „laust sie ihn aus", von dem Mord, den drei Wehrufen findet sich nichts mehr. [3])

Was Schünemanns Werk außerordentlich wichtig macht, ist die gründliche Behandlung des musikalischen Teiles.

Da das Interesse für das Volkslied bis jetzt fast nur von den Philologen ausging, hatte man das Studium der Melodie vernachlässigt. Man muß sich mit Verwunderung fragen, weshalb man das Zersingen z. B. nicht an erster Stelle an der Melodie beobachtet hat. J. Meier gibt der Hoffnung Ausdruck, daß ein wirklich Sachverständiger auch einmal seine Aufmerksamkeit den Volksliedmelodien schenken möge. [4]) Hier wird das Versäumte in glänzender Weise nachgeholt. „Die gleichen Zerstörungen, Umbildungen, Mischungen und Ergänzungen begegnen in der Musik" [5]), ist Schünemanns Schlußfolgerung, nachdem er sehr viel Liedmaterial geprüft hat. Er begnügt sich dabei nicht mit der einfachen Konstatierung, sondern sucht immer wieder die Ursache festzustellen. Er hat dann beobachtet, daß der oft eintretende Taktwechsel

---

[1]) Das Lied d. d. Kolon. in Rußl., S. 37; vgl. V. Schirmunski, Das kolonistische Lied in Rußl., Z. d. Vereins f. Volksk. 1927—28, S. 186. Der Verfasser scheint es, doch wohl unverdientermaßen, zu tadeln, daß Schünemann soviel zersungene Texte aufgenommen hat, „wo noch gut erhaltene Texte desselben Liedes zu finden waren".
[2]) S. 32—44.
[3]) S. 33.
[4]) Kunstl. i. Volksm., S. CXII.
[5]) Das Lied der d. K. i. R., S. 38.

Digitized by Google

eine Folge davon ist, daß „der eigene Vortrag der Melodie aufgezwungen wird" [1]), wozu die vielen „Verzierungen, Bindungen und Verschleifungen" [2]) auch das Ihre beitragen. Außerdem bekommt „das Kolonistenlied dadurch eine Weichheit und Schmiegsamkeit, die dem (deutschen) Volkslied völlig fremd ist." [3]) In der „Diminutions- und Verzierungskunst" sieht Schünemann eine Äußerung von „der aus der Volksmusik in Fleisch und Blut übergegangenen Produktivität beim Vortrag, von dem musikalischen Mitschaffen und Miterleben einer Melodie, von der gefühlsgespannten Hingabe an einen musikalischen Inhalt." [4])

Von diesem Standpunkt betrachtet, ändert sich in der Tat unsere Anschauung von der älteren Kunst. Daher beanstandet der Verfasser „die Übertragungen alter Denkmäler, da sie nur eine unvollkommene Vorstellung von dem Vortrag geben." [5]) Seiner Ansicht nach liegt den früheren Volks- und diesen Kolonistenmelodien dasselbe Gesetz zu Grunde: „ein rein gefühlsmäßiges, schöpferisches Gestalten und ein natürliches Anspannen aller den Affekt verstärkenden gesanglichen Ausdrucksmittel." [6]) Da in dem neuern Volkslied „der Vortrag immer mehr in die Linie der Kunstmusik geriet" glaubt er, daß dieses Gesetz in unserer Zeit nicht mehr wirkt. Es muß aber darauf aufmerksam gemacht werden, daß es in Holland bis auf den heutigen Tag lebendig wirkend im Volksgesang zu beobachten ist.

Wer wohl einmal auf dem Lande Bauern in einer Dorfkirche oder einfache, ungebildete Leute unser Nationallied „Wilhelmus" hat singen hören, dem ist ohne Zweifel aufgefallen, daß die Sänger sich allerlei Freiheiten gestatten, Verzierungen, Verschleifungen, Vorschläge singen, die gar nicht zu der Melodie gehören. Die an sich schon sentimentale Melodie

---

[1]) Das lied der deutschen K. i. R., S. 50.
[2]) Ebenda, S. 57.
[3]) Ebenda, S. 54.
[4]) Ebenda, S. 64.
[5]) Ebenda, S. 64.
[6]) Ebenda, S. 64.

Digitized by Google

des Liedes „Aan den oever van een snelle vliet" wird auf diese Weise geradezu umgebildet. [1])
Es würde zu weit führen, wenn wir alle von Schünemann entdeckten überaus wichtigen Gesetze, deren Besprechung in seinem Werke einen großen Raum einnimmt, mit derselben Ausführlichkeit behandeln wollten. [2]) Zusammengefaßt zeigt sich, daß diese „schöpferische Tätigkeit beim Reproduzieren" überall im Kolonistenlied wahrzunehmen ist. Viele alte deutsche Melodien sind da traurige, elegische, russisch gefärbte Weisen geworden, woraus man die ursprünglichen fast nicht wiedererkennt. [3]) Bruchstücke verschiedener Melodien werden zusammengesungen oder verloren gegangene Liedteile durch angesungene Melodien ersetzt. [4])
Es scheint fast, alsob „die ursprüngliche Melodie bloß das Gefäß ist, in das der Kolonist Vortrags- und Gesangsmanieren, selbstgestaltete Umformungen und eigene Gefühlseindrücke hineinträgt." [5])
Kurz gesagt, was J. Meier an den Teksten beobachtet, „das Herrenverhältnis des Volkes zum Stoff" [6]), zeigt sich auch an der Musik, „die Vergewaltigung der Melodie aus völliger Ungebundenheit und Freiheit des Vortrags." [7])

* * *

2. *FRANKREICH*

Obwohl die hauptsächlich von Tiersot verbreitete romantische Auffassung in Frankreich auch heute noch die vorherrschende ist, fehlt es doch nicht an Anzeichen, die darauf hinweisen,

---

[1]) Merkwürdigerweise beobachtet Schünemann dies an demselben Lied auch bei den Kolonisten aus Samara, S. 71, 225.
[2]) Man vergleiche die Kapitel VI, VII, VIII (S. 44—140).
[3]) S. 40, 104, 109, 112; vgl. Friedländer, Volksliederbuch für gemischten Chor II. Leipzig o. J. (1915), Nr. 500; und A. Liebscher, Kunstwart, Febr. 1924, S. 140.
[4]) S. 21, 22, 80; vgl. Nr. 165.
[5]) S. 69.
[6]) Kunstl. u. Volksl. i. D., S. 14.
[7]) Das Lied d. d. K. i. R., S. 50.

Digitized by Google

daß auch dort sich allmählich eine Meinung Bahn bricht, welche mehr den reellen Verhältnissen Rechnung trägt.
Schon 1867 veröffentlicht Lievin [1]) einen Artikel, woraus hervorgeht, daß er von der Notwendigkeit überzeugt ist, einen Unterschied zu machen zwischen dem alten Volkslied, das noch in der Provinz, auf dem Lande gepflegt wird, „la chanson populaire par création", und dem neuen, „la chanson populaire par adoption", das in der Stadt gesungen wird. [2]) Er nennt letzteres, das „sort de toutes les bouches pour entrer dans toutes les oreilles", auch „la chanson des rues." [3]) Da er aber von den alten Volksliedern annimmt, daß sie das „œuvre d'une imagination illettrée et étrangère à tout principe d'art ou de prosodie" sind, und da er nirgendwo die charakteristische Eigenschaft des Zersingens nennt, kann man seine Auffassung mit der Rezeptionstheorie nicht auf eine Linie stellen.
Wie in Lievin scheinen auch in de Puymaigre und besonders in Combarieu Zweifel aufgestiegen zu sein an der Richtigkeit der romantischen Auffassung. Combarieu dürfte am ehesten zu den Anhängern der von J. Meier propagierten Theorie zu rechnen sein. Wie schon im vorigen Kapitel nachgewiesen wurde, steht er in seiner Musikgeschichte ganz auf dem alten Standpunkt.

* * *

Maurice Bouchor

Es ist Maurice Bouchor, der 1901 ohne Vorbehalt als seine Meinung zu erkennen gibt, daß die Entstehung eines Volksliedes nicht den geringsten Einfluß auf seinen Charakter hat. „Si le peuple n'en fut pas toujours l'auteur, au moins les a-t-il toutes adoptées, retenues, rajeunies". Der Verfasser braucht also durchaus nicht zum Volk zu gehören; niemand denkt an den

---

[1]) Vgl. S. 67.
[2]) Chanson du peuple, Revue contemporaine 1867, S. 263, 275.
[3]) Ebenda, S. 275.

Digitized by Google

Dichter und den Komponisten, „distincts ou réunis dans la même personne"; denn „on est ému, charmé ou réjoui." [1]) „Faites par lui ou pour lui, elles (les chansons) sont l'expression directe de ses émotions, de sa vie intime, de son idéal." [1]) Bouchor ist überzeugt, daß sie sich von Mund zu Mund verbreiteten, daß die grammatische und metrische Form mangelhaft ist, aber daß ihre naive Zärtlichkeit auf jeden Menschen einen tiefen Eindruck machen muß.

* * *

Antoine Riquoir
Henri Brémond

In diesem Zusammenhang muß auf die besondere Bedeutung hingewiesen werden, die das Volkslied in der katholischen Kirche bekommen hat. Die Priester und die katholischen Schriftsteller befassen sich wiederholt mit „la chanson et le cantique populaire", da nicht nur der Kirchengesang in der Liturgie, sondern der geistliche Gesang überhaupt in dem Seminar- und Pensionatsleben ein sehr wichtiger Faktor ist. Es würde zu weit führen, auf diese typische katholische Frage tiefer einzugehen; nur so viel sei bemerkt, daß auch die Quelle der Lieder, ihre Entstehung, ihr Verhältnis zur Religion. zur Volkskunst in den betreffenden Schriften mehr oder weniger gründlich erörtert wird. [2])
Mit Nachdruck muß davor gewarnt werden, aus diesen katholischen Außerungen allgemeingültige Schlüsse bezüglich der Auffassung der „chanson populaire" zu ziehen. Das Wort „populaire" doch hat hier meistens eine sehr spezielle Bedeutung, nl. allgemein gesungen unter den gläubigen Katholiken. „Cantiques populaires" sind solche geistlichen Lieder,

[1]) Chansons populaires des provinces de l'Ouest, Paris 1901, Préface, S. I.
[2]) Vgl. über diesen Gegenstand und das Streben der scola cantorum in Paris Abbé J. Delporte, Le cantique populaire, Lille 1922; Motu proprio sur la musique sacrée 1903; Brun, Selecta cantica, scola cantorum, 1921; A. Gastoué, Le Cantique pop. en France, scola cantorum, 1924; Vincent d'Indy, La scola cantorum en 1925.

Digitized by Google

„qui doivent pouvoir être chantés, facilement et avec plaisir, par l'ensemble des fidèles"; „fidèle" aufzufassen in dem Sinne „peuple fidèle, assemblé dans l'église." [1])
Ein paar Verfasser, die weitherziger urteilen, mögen hier aber noch erwähnt werden.
Antoine Riquoir stellt in einem Vortrag über „cantiques et noëls Béarnais" die Frage, welche die Kennzeichen der „musique populaire" sind. Es genügt ihm nicht, daß „le peuple ressasse les mélodies"; und er gibt den gefährlichen Rat den Geschmack, „le seul arbitre en matière d'art" entscheiden zu lassen, ob sie wirklich einfach und primitiv sind. [2])
Wichtiger ist seine Äußerung, daß „l'âme populaire procède en musique plus par voie de déformation que par voie de création" und daß viele von den Volksmelodien „des réminiscences plus ou moins fidèles d'airs d'auteurs connus" sind. [3])
Wenn er auch nicht auf Einzelheiten eingeht, darf man doch wohl annehmen, daß er mit „création par déformation" das meint, was J. Meier Neuschaffung durch Zersingen nennt.
Insoweit *Henri Brémond* sich in „Histoire littéraire du sentiment religieux en France" mit den „chansons populaires" befaßt, scheint er der Ansicht zu sein, daß sie oft auf einen gebildeten bekannten Verfasser zurückzuführen sind.
Von P. Martial de Brives, „un poète savant raffiné", sagt er, daß er mit Recht den Namen eines „poète populaire" verdient, da seine Lieder allgemein bekannt waren und sich sogar unter falschen Namen fortpflanzten. [4]) Von anpassenden Umbildungen, die für die echte Volksläufigkeit geradezu charakteristisch sind, ist gar nicht die Rede. Im Gegenteil, er entdeckt in „Le parnasse séraphique" manche Lieder, von denen er überzeugt ist, daß nichts Populäreres zu finden wäre und doch ist ihr Reim reich, und der Stil nicht veraltet. [5])

---

[1]) Abbé J. Delporte, Le cantique populaire, Lille 1922, Appendix, S. 23.
[2]) Antoine Riquoir, Le chant en langue vulgaire à l'église, cantiques et noëls Béarnais, 1913, S. 7, 8.
[3]) Ebenda, S. 7.
[4]) Histoire littéraire du sentiment religieux en France, Paris 1924, Bd. I 200.
[5]) Ebenda, S. 204.

Digitized by Google

Aus dem ganzen Werk gewinnt man den Eindruck, daß er die Form des Liedes, den Inhalt, den gesellschaftlichen Stand des Autors als untergeordnete Elemente betrachtet, da doch die Seele des Singenden das Volkslied erst zu einem wirklichen Liede macht.
In einem „débat sur la poésie" mit R. de Souza ist eine seiner Thesen: „La poésie populaire de tous les pays, et même du nôtre, aime le non-sens"; zur Bestätigung führt er „la strophe cristalline de Béranger" an: „Orléans, Beaugency, Vendôme, Vendôme." [1])

* * *

3. *BELGIEN*

Mathias Tresch

Wenn auch Mathias Tresch ein Luxemburger ist, und er nicht das belgische Lied, sondern die französische „chanson" in seinem umfangreichen Werk zum Gegenstand seines Studiums gemacht hat, dürfte es doch berechtigt sein, seine Ansicht unter dem Abschnitt Belgien zu behandeln.
Tresch verspricht in dem bis jetzt erschienenen ersten Teil, „la chanson française savante et populaire" [2]) zu behandeln. Man dürfte also von vornherein erwarten, daß er versuchen würde eine Grenzlinie zwischen beiden Arten „chansons" zu ziehen; er versucht es in der Tat, aber dringt so wenig auf den Kern durch, daß man sich fragen muß, ob es wohl in seiner Absicht gelegen hat, Volks- und Kunstlied scharf zu trennen. Vielmehr müßte man Karl Voßler beipflichten, wenn er feststellt, daß der „Verfasser ungefähr alles, was ohne besondere feierliche Veranstaltungen je nach den gewöhnlichen seelischen und geselligen Gelegenheiten sangbar ist, in den Bereich seiner Betrachtungen gezogen hat." [3])
Es wäre nach Obenstehendem möglich zu glauben, daß Tresch

[1]) La poésie pure, avec un débat sur la poésie par R. de Souza, Paris 1926, S. 19, 20.
[2]) Bruxelles, o. J. (1927).
[3]) Literarisches Beiblatt der Frankf. Zeitung, Nr. 49, 4. XII. 1927.

Digitized by Google

ganz auf dem Standpunkt John Meiers stünde und etwa dem Zersingen die größte Bedeutung beilegte. Dies ist aber keineswegs der Fall.

Wohl ist er überzeugt, daß zwischen Volks- und Kunstlied, zwischen „chanson populaire anonyme et chanson d'un auteur connu popularisée" ein geringer, unmerklicher Unterschied (imperceptible) besteht. [1]) Was er mit dem Wort „popularisée" meint, sagt er nicht; man wird also wohl nicht fehlgehen, wenn man dabei denkt an Kunstlieder, die ohne weiteres vom Volk gesungen werden. Von Zersingen kann jedenfalls nicht die Rede sein, da er sich mit den Veränderungen und Umbildungen nirgendwo befaßt.

Er wolle jedenfalls nicht, wie manche Autoren — an erster Stelle meint er Tiersot — „creuser un fossé entre la chanson proprement populaire et l'autre." [2])

Um zu beweisen, daß Tiersot mit seinem Ausspruch, daß das Volkslied „se déplaça tour à tour de l'une à l'autre couche sociale" Recht hatte, [3]) schildert er die Entstehung der französischen Nationalhymne; er sieht darin eine Äußerung der Empfindungen, welche alle Herzen bewegten und wagt denn auch zu behaupten, „que la création collective n'est pas un vain mythe." [4])

Für ihn gilt es nicht als Kriterium, ob die Lieder einen Mann aus dem Volke zum Verfasser haben, ob sie anonym sind, ob sie sich mündlich verbreitet haben. [5]) „Cela ne saurait être un critère décisif." [6]) Aber welches denn, fragt man sich. „Il est beaucoup plus essentiel qu'elle soit chantée en chœur à certaines occasions, par l'homme du peuple: moissonneurs, vendangeurs, matelots, soldats ou pèlerins." [7]) Merkwürdig ist die Übereinstimmung dieses Ausspruchs mit dem Bruiniers, der ebenfalls als das wesentliche äußere Merkmal das Singen

[1]) Evolution de la chanson française, S. 28.
[2]) Ebenda, S. 29.
[3]) Ebenda, S. 31.
[4]) Ebenda, S. 31.
[5]) Ebenda, S. 28, vgl. S. 29, 30, 173.
[6]) Ebenda, S. 28.
[7]) Ebenda, S. 173.

Digitized by Google

im Chore betrachtet. [1]) Wie aus einer Fußnote hervorgeht, ist sein Werkchen Tresch nicht unbekannt. [2])
In einer Beziehung weicht Bruiniers Ansicht von der des Luxemburger Autors ab; indem Bruinier besonders hervorhebt, daß das Lied „aus dem Gedächtnis und frei" gesungen werden soll, [3]) genügt es nach Tresch, daß es „de mémoire ou d'après un chansonnier imprimé" erschallt. [4])
Was den Verfasser betrifft, ist er der Ansicht, daß wir die bekannte Schlußformel in der letzten Strophe als eine verläßliche Angabe seines Namens aufzufassen haben, aber daß er meistens unbekannt ist. [5])
Übrigens finden sich natürlich auch bei ihm wieder „l'expression directe, plus négligée même et la rime simplement assonancée" als nie täuschende Merkmale angegeben. [6])
In den Bemerkungen über die Melodie übernimmt Tresch wörtlich die Äußerung Clossons: „une mélodie reste toujours l'œuvre d'un artiste dans le sens étymologique du mot, qu'on l'appelle barde, trouvère ou compositeur." [7]) Er führt überdies einige aus Closson übernommene Beispiele an, die Beweise von der Wechselwirkung zwischen „chansons populaires" und „compositions d'art" sind. [8])

* * *

4. HOLLAND

Es ist nicht mit absoluter Sicherheit zu sagen, ob die in diesem Abschnitt zu nennenden Gelehrten Holländer, bezw. noch Holländer sind. Da sie sich aber in ihren Schriften über das Volkslied entweder der holländischen Sprache bedienten oder holländische Verhältnisse im Auge hatten, durften die geographischen

---

[1]) Das deutsche Volkslied, 5. Aufl., Leipzig 1914, S. 19.
[2]) Evolution d. l. ch. fr., S. 208.
[3]) Das d. Volksl., S. 22, 24.
[4]) Evolution d. l. chanson fr., S. 28.
[5]) Ebenda, S. 174—178.
[6]) Ebenda, S. 173.
[7]) Ebenda, S. 31.
[8]) Ebenda, S. 29.

Digitized by Google

Grenzen kein Hindernis sein, ihre Anschauung in diesem Zusammenhang zu behandeln. Nur bei *H. F. Wirth* ist eine deutsche Beeinflussung vorauszusetzen, wenn seine Betrachtungen sich auch durch Ursprünglichkeit auszeichnen. Er beruft sich einige Male auf Rochus von Liliencron, bei dem er eine Bestätigung von seiner Theorie über das Kennzeichnende in allem Volksgut findet,[1]) und auf J. Meier, dessen Ansicht über die „innere Form" des Volksliedes er übernimmt. Er ist übrigens der einzige, der nur über das holländische Volkslied spricht, *Frantzen* befaßt sich mit dem alten und ältestem Volksgesang überhaupt, *Jolles* vorzugsweise mit dem Märchen, *de Vries* ebenfalls und mit dem Einfluß der ritterlichen, französischen mittelalterlichen Poesie auf das Volkslied. Wie verschieden aber auch ihr Interessengebiet ist, alle bestimmen ihren Standpunkt gegenüber der Volksliedfrage; bei näherer Betrachtung wird sich zeigen, daß ihre Auffassung, abgesehen von Einzelheiten, übereinstimmt mit der Meiers.

* * *

H. F. Wirth

Bei oberflächlicher Lektüre scheint es, als ob dies von Wirth nicht mit absoluter Sicherheit zu sagen ist. Dennoch liegen auch bei ihm Äußerungen vor, die dazu berechtigen, in ihm einen Anhänger der Meierschen Theorie zu sehen.
Fest steht, daß er für jedes Volkslied einen persönlichen Dichter annimmt, und daß nach ihm „das Volk als Konglomerat nicht dichtet."[2])
Wer der Verfasser ist und ob er zum Volk gehört, scheint ziemlich gleichgültig, wenn er nur dieselbe „wereldaanschouwing" als das Volk hat. Die Wörter „volkstümlich", „im Volkston", „Volkslied" faßt Wirth denn auch nahezu als gleichbedeutend.[4])
Er sieht in dem Streben des holländischen Architekten Berlage

[1]) Der Untergang des niederländischen Volksliedes, Haag 1911, S. 1, 6.
[2]) Ebenda, S. 16.
[3]) Ebenda, S. 20, 21.
[4]) Ebenda, S. 1.

Digitized by Google

und des Komponisten Brahms „ein Suchen nach Einheit in der Vielheit", ein bewußtes Schaffen und „Zurücklenken auf die Beschränkung, auf die „wereldaanschouwing." [1])
Deshalb ist er überzeugt, daß „eine neue Volkskunst entsteht, wenn die Kulturträger auf Grund der gemeinsamen „wereldaanschouwing" aus dem Volk und durch das Volk, nicht allein für das Volk (d. h. die niedern Schichten), sondern für die Gesamtheit der Nation schaffen, wie es Shakespeare getan." [2])
Denn die gemeinsame „wereldaanschouwing", jene unbewußte, unreflektierte Tätigkeit, wie wir sie beim Tier, beim Kind, beim s.g. Naturmenschen kennen, und die sich im Volkslied äußert in der Beschränkung innerhalb der sinnlichen Erscheinungswelt, in dem Fehlen und der Ausmerzung der Abstraktion, der Spekulation, in der Versinnlichung abstrakter, spekulativer Elemente ist die Grundlage jedes Volksliedes. [3])
So wäre also jedes Lied, das die „wereldaanschouwing" des Volkes widerspiegelt, ein Volkslied; ganz abgesehen davon, ob es im Volke entstanden oder von einem Kunstdichter verfaßt worden ist.
Es ist vollkommen in Übereinstimmung damit, daß er als Beispiel für das Charakteristische der „innern Form" das schon von John Meier erwähnte „an einem Fluß, der rauschend schoß", ein Gedicht von Lossius, anführt. [4])
Noch deutlicher tritt seine Meinung hervor, wenn wir lesen, daß „das Volk sich nur an der Weiter- und Umgestaltung und an der Erhaltung und Auslese betätigt." [5]) Dadurch verschwanden z. B. die Gassenhauer und dadurch entsteht das Sprunghafte der Darstellung, als eine Folge des Andeutenwollens. [6])
Da nun das Volkslied „der Träger einer absoluten musikalischen Form, einer sich unveränderlich treu bleibenden, unsterb-

[1]) Der Untergang d. n. V., S. 18.
[2]) Ebenda, S. 20.
[3]) Ebenda, S. 4.
[4]) Ebenda, S. 16.
[5]) Ebenda, S. 20, vgl. 3, 238.
[6]) Ebenda, S. 17, 19.

Digitized by Google

lichen Kunstgattung ist" [1]), hat sich auch eine Art typische Form herausgebildet. Die äußere Form kennzeichnet sich durch die „Quadratur als Grundlage der Melodie und die Quadratur des Tekstes, den Vierzeiler. [2])
Als Gegensatz der Volkskunst betrachtet Wirth die Höhenkunst. Den Unterschied sucht er in der Kontuinität der einen und der Veränderlichkeit der andern Gattung. Die Veränderlichkeit ist aber nicht willkürlich, sondern bedingt durch „die kausalen Zusammenhänge in einem großen kulturellen Werdungsprozeß", durch das „wiederholte Zurückgreifen der Höhenkunst auf die Volkskunst." [3]) Und so hätte die Volkskunst in der Kulturentwicklung die große Bedeutung, das Material zu sein, woraus die Höhenkunst sich erneuern könnte.

* * *

J. J. A. A. Frantzen

Ist es oft notwendig gewesen, darauf aufmerksam zu machen, daß von den holländischen Volksliedforschern wenig Ursprüngliches geleistet worden ist, sicher kann das nicht von dem Utrechter Gelehrten *J. J. A. A. Frantzen* gesagt werden. Seine Abhandlung „Over middeleeuwsche school- en volkspoëzie" [4]) zeichnet sich durch eine Selbständigkeit des Urteils, eine Gründlichkeit der Motivierung, und eine Unanfechtbarkeit der Schlußfolgerungen aus, welche den gründlichen Kenner des ganzen germanischen und romanischen Sprach- und Literaturgebietes verraten. Indem er die romantische Auffassung über die Entstehung des Volksepos, die Ansicht Bédiers, Salverda de Graves, Wilmottes charakterisiert, und er als seine Meinung zu erkennen gibt, daß „het verschil tusschen volks- en kunstepos niet in wezen en oorsprong ligt, maar in techniek en stijl" [5]), fragt er sich, welche Beweise wir

[1]) Ebenda, S. 1.
[2]) Ebenda, S. 15, 16.
[3]) Ebenda, S. 2, 3.
[4]) In „Mededeelingen der Kon. Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde, Deel 53a, 1922.
[5]) Ebenda, S. 254.

Digitized by Google

für eine Volkspoesie vor 1170 haben und was wir davon wissen. [1])
Er findet in allen westeuropäischen Ländern außer einer Miniaturpoesie Tanzlieder [2]) und beweist die Existenz einer Volkspoesie aus der lateinischen Literatur des X.—XIII. Jhts.[3]), die von gebildeten clerici stammen mußte. Die „scolares vagi", die Vaganten, die im XI. Jht. zu Tausenden die französischen Schulen besuchten, sind die Träger und Verbreiter der weltlichen und lateinischen Poesie gewesen. [4])
In dem spätern Mittelalter treten die fahrenden Schüler an die Stelle der Kleriker und die Volkssprache an die Stelle des Lateinischen. [5])
Die Volkslieder des XV. und XVI. Jhts. sind als eine Fortsetzung der höfischen Lyrik aus dem XIII. und XIV. Jht. zu betrachten. [6]) Und so kann er als seine Auffassung von der s.g. Volkspoesie behaupten: „Een volkslied behoeft niet door, noch voor 't volk gedicht te zijn. Het wordt volkslied krachtens zijn eigen aard." [7]) „Een principieel verschil tusschen volks- en kunstlied bestaat niet, en als wij een verschil voelen, dan ligt het niet aan de herkomst, de wijze van ontstaan, maar aan den dichttrant, den stijl, de techniek, die toch evengoed bewuste kunst is, als de „poésie livresque." [8])
Das Wort „voelen" ist hier nicht zufälligerweise hingeschrieben. Der Verfasser will damit sagen, daß ungeachtet der stilistischen und technischen Eigenschaften ein Beurteiler, der für die wirkliche poetische Schönheit empfänglich ist, das Charakteristische der Volkslieder auch herausfühlt.
Und daß er dessen selbst fähig war, beweist sein Schlußwort, worin er seine Anschauung vom Zersingen und von dem, was

---

[1]) Ebenda, S. 261.
[2]) Ebenda, S. 261.
[3]) Ebenda, S. 263.
[4]) Ebenda, S. 268.
[5]) Ebenda, S. 270.
[6]) Ebenda, S. 271.
[7]) Ebenda, S. 267.
[8]) Ebenda, S. 271.

Digitized by Google

daraus erfolgt, nochmals zusammenfaßt: „evenals in alle genres, is ook hier het gehalte, het kunstpeil zeer verschillend, nog afgezien van de slijtage door overlevering, er zijn platte, triviale, breedsprakige, stumperige volksliederen, maar ook meesterstukken van concisie, waar al het overbodige is uitgeschakeld en slechts de groote lijnen en hoofdmomenten zijn aangeduid, in hun eenvoud en soberheid indrukwekkend als een koraal onder kerkgewelven." [1])

* * *

André Jolles

J. de Vries

Jolles [2]) konstatiert sowohl was das Märchen als das Volkslied betrifft, eine regelmäßige Beeinflussung von der Volks- und Buchkunst und er bezweifelt nicht, daß man „tusschen wat (men) volksliederen noemt, composities van groote toondichters vindt en de componisten uit het z.g. volkslied putten." [3]) Wo soll man also beim Studium der Volkslied- und Märchenprobleme anfangen? „Van den mond in het boek, uit het boek in den mond, van de natuur in de beschaving, en vice versa . . . ., dit wordt het beruchte kringetje van de kip en het ei." [4])
Um aus diesem Kreis herauszugelangen, stellt er sich auf den Standpunkt Meiers. Man kann beim Studieren dieses merkwürdigen Prozesses besser von der Literatur, welche als eine abgeschlossene Reihe vor uns liegt, ausgehen, als von der mündlichen Überlieferung, die jedesmal unterbrochen ist und doch wieder schriftlich fixiert werden muß. [5])
Auch *J. de Vries* beschränkt sich nicht auf das Volkslied allein,

---

[1]) Over middeleeuwsche school- en volkspoëzie, S. 271.
[2]) Het Sprookje, in de Gids 1922, 1923.
[3]) Ebenda, S. 216.
[4]) Ebenda, S. 217.
[5]) Ebenda, S. 217.

Digitized by Google

seine Ausführungen gelten ebenfalls dem Märchen, das dieselbe Entwicklung als das Volkslied erfuhr. [1])
In einem Aufsatz in der Zeitschrift „Edda" verbreitet er sich nur über das Volkslied. Er setzt als bekannt voraus, daß „les poésies populaires de peuples différents tout à fait .... sont d'une ressemblance merveilleuse" [2]) und spürt den Ursachen dieser Erscheinung nach.
Es ist seine Überzeugung, daß der Einfluß eines höherstehenden Volkes auf ein primitives sehr groß gewesen ist [3]) und daß es im Mittelalter Frankreich war, „que rayonnent en tous sens les impulsions renovatrices." [4])
Durch allerlei Beispiele gelingt es ihm nachzuweisen, daß Motive aus der französischen „poésie courtoise" als typische Formeln in der Volkspoesie aller Länder wieder auftauchen [5]) und daß von diesen festen Formeln soviele im Umlauf waren, daß ein neues Lied sich daraus ohne Mühe zusammenfügte. [6])
Aus dem Ganzen geht also hervor, daß der Verfasser in vielen epischen Volksliedern des Mittelalters nicht an erster Stelle ein Erzeugnis des Volkes, sondern ein Produkt aus Kulturkreisen sieht. Außer dem Zusammensingen schreibt er auch dem Zersingen eine bedeutende Rolle zu; das Volkslied „vole de peuple en peuple, mais elle rajeunit sans cesse, et adopte des formes nouvelles harmonisées au milieu ou elle se retrouve." [7])
Seine Vorstellung dieses Überganges ist merkwürdig genug um sie auch beiläufig zu erwähnen; er glaubt dann, daß mit der Melodie der französischen Volkstänze zugleicherzeit „la chanson accompagnatrice" übernommen wurde [8]); „les parties ne s'accordant pas aux mœurs du peuple ...., sont d'abord

---

[1]) De wetenschap der sprookjes in: Vragen des tijds 50, 1924, S. 335, 346; Over den stijl der volksvertelsels, Vragen v. d. dag, 1923, S. 90, 97.
[2]) Quelques particularités de la poésie populaire, Edda X 165.
[3]) De wetenschap der sprookjes, S. 333.
[4]) Quelques particularités etc., S. 166.
[5]) Ebenda, S. 167, 172.
[6]) Ebenda, S. 174.
[7]) Ebenda, S. 184.
[8]) Ebenda, S. 180.

Digitized by Google

conservées intactes, ensuite elles deviennent incompréhensibles . . . ., à la fin elles sont remplacées par des parties s'adoptant mieux au nouveau milieu."[1]) Die verschiedene Sprache ist dabei kein Hindernis.[2])
Im Zusammenhang mit dem Vorherbemerkten muß es deutlich sein, daß nun der Stil und die Versform typisch wurden; ebenso wie die Einfachheit sind sie nicht individuell und primitiv, sondern das Resultat einer langen Entwicklung, „het product van een kollectieve werkzaamheid."[3])
Ob es nun in der Tat so leicht ist, aus den verschiedenen Varianten ohne Mühe die ursprüngliche Form herzustellen,[4]) muß dennoch stark bezweifelt werden.

---

[1]) Quelques particularités, S. 184.
[2]) Ebenda, S. 179, 184; de wetenschap der sprookjes, S. 335.
[3]) Over den stijl der volksv., S. 90, 98; de wetenschap der spr., S. 346.
[4]) De wetenschap der sprookjes, S. 349.

Digitized by Google

IV. GESUNKENES KULTURGUT ODER PRIMITIVE GEMEINSCHAFTSDICHTUNG

Das Volkslied ist gesunkenes Kulturgut oder primitive Gemeinschaftsdichtung. Das Volk produziert nicht, es reproduziert. Das Alter und die Schönheit sind nicht maßgebend für die Begriffsbestimmung. Das Schlagerlied. Das Volkslied in der Volkskunde.

1. DEUTSCHLAND

H. Naumann

Die Volksliedforscher, deren Theorien in dem vorigen Kapitel verglichen und erklärt wurden, stehen in ihren Betrachtungen auf reeller Grundlage; sie befassen sich nicht mit einem Phantasiegebilde, sondern sie gehen von dem Lied aus, das wirklich als Volkslied vom Volk gesungen wurde. Doch schrecken sie alle vor der letzten Konsequenz ihrer Worte zurück.

Sie sind darin einig, daß der Ursprung des Liedes keine Rolle spielt, aber wenn sie bedenken, daß Schlager, Gassenhauer, Operettenmelodien dann auch auf den Ehrennamen Volkslied Anspruch erheben dürften, suchen sie beschränkende Definitionen, die solche Kunstprodukte ausschließen. Weshalb? Weil diese Lieder nicht lange genug im Volksgesang gelebt haben, weil der Tekst nichts weniger als ein dichterischer Herzenserguß ist und einen ordinären Eindruck macht. Oder wie *Penkert* sich ausdrückt, weil der Inhalt Mangel an dichterischer Intuition, Konzentrazionsfähigkeit und Lebensernst verrät, über Sitte und Moral spottet, schwächende Weltent-

[1]) Anton Penkert, das Gassenlied, Leipzig 1911, S. 16.

Digitized by Google

sagung predigt, sentimental ist; [1]) weil die Form, „die Sprache, der Rhythmus schlecht, ein sinnloser Klingklang ist"; [2]) weil die Musik „im Hinblick auf das Publikum, den Erfolg [3]) geschrieben wurde, der Rhythmus und der Tekst oft nicht zur Musik passen." [4])

Aber wenn die Gassenhauer auch mit ästhetischem Maßstab gemessen schlecht genannt werden müssen, wenn sie auch Äußerungen einer „Afterkunst als gewinnbringendes wirtschaftliches Unternehmen" [5]) sind, dürfen sie deshalb nicht Volkslieder genannt werden? Darf der ästhetische Wert eines Liedchens bei der Beurteilung, ob es ein Volkslied ist, den Ausschlag geben? Nur derjenige, der in romantischer Verblendung das Volkslied noch immer als eine Art Produkt aus abgründiger, geheimnisvoller Tiefe betrachtet, wird diese Frage mit ja beantworten wollen.

Die Forscher, die es wagten, den letzten Schritt auf dem Wege zu tun, der möglicherweise nach endgültiger Lösung der Volksliedfrage führen kann, von denen vor allem *H. Naumann* genannt werden muß, haben uns gezeigt, daß unter den Volksliedern zwei Kategorien unterschieden werden müssen, „gesunkenes Kulturgut", dem nur der Name Volkslied beigelegt werden darf, und „primitive Gemeinschaftsdichtung". Es sei gleich bemerkt, daß dies nicht nur für das Volkslied, sondern für die gesamte Volkskunst gilt. Naumann und *Otto Lauffer* überblicken denn auch von diesem Standpunkt alle Erscheinungen des Volkslebens. *Ludwig Klages* und *Hermann Pongs* suchen auf philosophisch-psychologischem Wege das Wesen des „primitiven Urliedes" zu ergründen; *Günther Müller* wendet die neue Entdeckung auf das Lied der Barockzeit an und gibt eine erschöpfende Darstellung des modernen Schlagerliedes.

Es ist eine logische Weiterentwicklung der einmal von J. Meier

---

[1]) Anton Penkert, das Gassenlied, Leipzig 1911, S. 24.
[2]) Ebenda, S. 10.
[3]) Ebenda, S. 40.
[4]) Ebenda, S. 42, 67.
[5]) Ebenda, S. 74.

Digitized by Google

geäußerten Idee, daß H. Naumann das Volkslied ohne die geringste Einschränkung definiert als ein „volksläufig gewordenes Lied, das aus höherer Kultur stammt." [1])
Tatsächlich sind die beliebtesten „Volkslieder der Zeit von 1900 als herabgesunkene und zersungene Kunstlieder vom Ende des 18. und Anfang des 19. Jhts." nachgewiesen worden, [2]) stammt das Liebeslied der Volkspoesie aus dem Minnesang [3]) und müssen wir für die alten Volksballaden eine ritterliche, höfische Ballade postulieren." [4]) Naumann ist sich der Konsequenz seiner Definition vollkommen bewußt. Das zeigen seine weitern Ausführungen. „Nicht das Alter, nicht die Schönheit, nicht das Ethos sind für die Begriffsbestimmung des Volksliedes stichhaltig oder maßgebend, auch nicht die Herkunft und die Verfasserschaft." [5])
Er muß nun selbstverständlich auch die Gassenhauer mit einschließen und er tut es auch, da sich an ihnen, mögen sie anstößig oder kurzlebig sein, erst recht die wichtigste Eigenschaft des Volksliedes, die Volksläufigkeit demonstriert. [6])
Ungenau wäre seine Begriffsbestimmung, wenn er nicht auch das Wort „volksläufig" näher umschrieben hätte. Es besagt aber wenig, wenn er dies erklärt als „eine fortschreitende Anpassung an die primitive Gemeinschaftspsyche, die man zersingen nennt." [7]) Zersingen ist oft „ein Zusammensingen formell oder stofflich anklingender Lieder oder Liedteile" [8]), wodurch manchmal Sinnlosigkeiten, „primitive Assonanzen entstehen, die sich nach dem unwillkürlichen Mechanismus der Seele regeln." [9]) Er betont den Wert des so entstehenden Formelsystems und die Formelhaftigkeit als ein Bedürfnis,

[1]) Grundzüge der Volkskunde, Leipzig 1922, S. 118.
[2]) Ebenda, S. 124.
[3]) Ebenda, S. 126.
[4]) Ebenda, S. 127.
[5]) Ebenda, S. 123.
[6]) Ebenda, S. 123.
[7]) Ebenda, S. 118.
[8]) Ebenda, S. 120.
[9]) Ebenda, S. 122. Diese Worte „unwillkürlicher und willkürlicher Mechanismus der Seele" gebraucht auch Krejči in einem Aufsatz über „das charakteristische Merkmal der Volkspoesie" Z. f. V. 1889. (Vgl. S. 49).

Digitized by Google

ein stilistisches Merkmal der Volkstümlichkeit, der Gemeinschaftspoesie." [1])

In einem Punkte befriedigt auch Naumanns Begriffserklärung nicht; es handelt sich um eine Frage, die noch keiner der Volksliedsammler und -forscher der Mühe wert gefunden hat, zu erwägen, geschweige denn zu lösen. In der neuern Fachliteratur wird auf die Volksläufigkeit großer Wert gelegt; und man meint damit, daß ein Lied von dem Volk, „der Unterschicht einer Kulturnation", [2]) wirklich gesungen wird. Wie groß muß nun die Mindestzahl derjenigen sein, die es singen, wenn man von volksläufig reden darf?

Naumann schreibt es der vollkommneren Sammlungsmethode zu, daß man in derselben Gegend Tausende von Liedern findet, wo man früher Hunderte sammelte. [3]) Lag da die Gefahr nicht nahe, daß man alle Lieder, sie mochten auch nur von einer Person gesungen sein, ohne daß man den geringsten Beweis von ihrer Volksläufigkeit hatte, in die Sammlung aufnahm? Aus der oft vorkommenden Namensangabe der Sängerin oder des Sängers könnte man das jedenfalls schließen. Mit den Schlagern und Straßenliedern ist das auch mehr oder weniger der Fall, wie man in der Stadt fast täglich beobachten kann. Darf man ein Lied, eine Melodie, die einige Wochen von einer Drehorgel oder Ziehharmonika hergeleiert wird, während der gedruckte Tekst einen reißenden Absatz findet, und Dienstmädchen, Laufburschen diesen mehr oder weniger umgeändert nach einiger Zeit singen, ein Volkslied nennen? Naumann selbst scheint der Ansicht zu sein, daß ein Lied erst dann volksläufig genannt werden darf, wenn es in den Volkschorgesang aufgenommen worden ist. Behauptet er doch, daß das Volk die „ihm überkommenen Gedichte alsbald zu Liedern und diese alsbald zu Chorliedern macht." [4]) Es muß aber bemerkt werden, daß man von den in Sammlungen ent-

---

[1]) Grundzüge, S. 123.
[2]) Ebenda, S. 128.
[3]) Ebenda, S. 123.
[4]) Ebenda, S. 128. Naumann stellt sich hier also auf denselben Standpunkt wie Bruinier; vgl. „Das deutsche Volksl.", S. 8, 11, 19, 85.

Digitized by Google

haltenen Liedern auch in dieser Hinsicht nicht die geringste Sicherheit hat.

Außer den Volksliedern als gesunkenem Kulturgut unterscheidet Naumann eine zweite Gruppe, n.l. primitive Gemeinschaftsdichtung, d. h. „diejenigen Lieder, die unbeeinflußt und unmittelbar aus dem Schoße der primitiven Gemeinschaft entspringen." [1]) Diese primitiven Liedchen: Arbeits-, Wiegenlieder, Schnaderhüpfl, Liebesverslein u. dgl. [2]) entstehen durch Improvisationen, Assoziationen nach dem unwillkürlichen Mechanismus der Seele, niemals durch Reflexionen. [3]) Sie stehen in direktem Zusammenhang mit dem Kunstlied, nicht mit dem Volkslied [4]), und sollen von dem Ruf, [5]) der nicht nur bei der Arbeit, sondern auch bei dem Tanze erklang, herstammen. [6]) Die einzigen im Volke entstandenen Lieder will Naumann also nicht als Volkslieder aufgefaßt sehen. Es ist natürlich auch möglich, daß diese Lieder im Gedächtnis etwaiger Zuhörer hängen bleiben, verbreitet und zersungen werden, und volksläufig genannt werden müssen. So könnten sie also Volkslieder werden. Bekanntlich wollen Pommer—Jungbauer nur solche richtige Volkslieder nennen. Dagegen wäre nichts einzuwenden, wenn sie nur nicht generalisierend verlangten, daß nun umgekehrt alle sg. Volkslieder von einem Dichter aus dem Volk stammen müßten, wie es früher die Romantiker taten, als sie sie alle für spontane Ergüsse der dichterischen Volksseele erklärten.

Man muß sich aber auch hier wieder fragen, ob solche primitiven Lieder tatsächlich unbeeinflußte dichterische Erzeugnisse des Volkes sind. Würde es sich, wenn man eine Sammlung primitive Gemeinschaftsdichtung eines Kulturvolkes studieren könnte, nicht herausstellen, daß mehrere Verse oder sogar ganze Bruchstücke aus Gedichten, Liedern stammten, die der Sänger, schon früher gehört hatte?

---

[1]) Grundzüge u. s. w., S. 128.
[2]) Ebenda, S. 130.
[3]) Ebenda, S. 67, 129, 132.
[4]) Ebenda, S. 129.
[5]) Es wird deutlich sein, daß Naumann hier Böckels Ansicht übernimmt, vgl. S. 56.
[6]) Grundzüge, S. 131.

Digitized by Google

Bei primitiven Völkern liegt die Sache anders. Von der Dichtung der Primitiven, oft Urlyrik genannt, muß man wohl annehmen, was der Eskimo Kilime dem dänischen Entdeckungsreisenden Rasmussen sagte: „Alle Lieder werden im Menschen draußen in der großen Einöde geboren. Bald kommen sie aus Tränen, bald aus tiefem Herzensweh zu uns, bald als mutwilliges Lachen, der Freude entsprungen, die man über das Leben und die herrlichen Länder der Welt empfinden muß. Ohne daß wir selbst wissen wie, kommen mit dem Atemzug Worte und Töne, die nicht alltägliche Rede sind und die das Eigentum desjenigen werden, der andern vorzusingen weiß." [1])

Rilke zeichnet uns auf liebevolle Weise das Bild eines dichtenden und singenden Naturmenschen in dem alten Timofei, der nach den Worten seines Sohnes „sozusagen alle Lieder von ganz Rußland kannte." [2]) Aber es darf nicht vergessen werden, daß die Dichtung der Primitiven etwas andres als primitive Gemeinschaftsdichtung ist.

Es ist Naumanns großes Verdienst, klar und mit zwingender Überzeugungskraft bewiesen zu haben, daß die vom Volke gesungenen Lieder nicht vom Volke verfaßt wurden, sondern aus höherer Kulturdichtung und -musik herabsanken, und daß die Lieder, die das Volk selbst schafft, keine Volkslieder im gewöhnlichen Sinne sind. Nebenbei ist schon bemerkt worden, daß er in den Einzelheiten schon Vorgänger hatte. J. Meier entdeckte das Gesetz vom „gesunkenen Kulturgut", nicht nur für die Volkslieder, sondern auch für die Möbel, Bilder, Gärten, die Tracht. [3]) Hoffmann-Krayer hatte es ebenfalls auf die ganze Volkskunde angewandt (1902). Er war damals schon der Ansicht, daß „alle Erscheinungen im Volksleben individuellen Agentien ihre Entstehung verdanken, und daß die Volksseele reproduziert, nicht produziert. [4]) Und er beharrt bei seiner Meinung, wenn Ad. Strack, sein

[1]) Knud Rasmussen, Grönlandsagen, Berlin 1922, S. 229.
[2]) „Wie der alte Timofei starb" in „Geschichten vom lieben Gott".
[3]) Kunstlieder im Volksmund, Halle 1906, S. XIV.
[4]) Naturgesetz im Volksleben? in Hess. Blättern für Volksk. II (1903), S. 60.

Digitized by Google

heftiger Gegner, der auf dem Standpunkt steht, daß „es sich in der Volkskunde um die Zeugnisse eines naiven, unbewußten Massenlebens handelt", sie auch als die „individualistische Auffassung des Rationalismus" bezeichnet. [1]) Nach dem Vorhergehenden wird es einleuchten, daß eben Naumann deutlich gemacht hat, wie Hoffmann-Krayer und Strack sich hier über ganz verschiedene Dinge streiten. [2])

Die Forderung, daß ein Lied zu einem Chorlied geworden sein muß, hat Bruinier schon 1908 aufgestellt; die Herleitung des primitiven Liedes von dem Ruf stammt von Böckel. Die Bezeichnung „primitive Gemeinschaftsdichtung" findet sich bei Götze, der sie nach Immisch für das primitive Lied, für die „Urform der Lyrik" anwendet. [3]) Und schließlich, den Prozeß des primitiven Geistes, welchem diese Lyrik ihre Entstehung verdankt, kennzeichnet Krejči schon 1889 als den „unwillkürlichen Mechanismus der Seele." [4])

Schon die Tatsache, daß Naumanns Ausführungen eine Verbindung der verschiedensten Elemente aus der vorhergegangenen Volksliedforschung darstellen, mußte gleichsam zur Kritik herausfordern. Sie ist denn auch nicht ausgeblieben. So ist man jetzt wohl darüber einig, daß die Einteilung eines Volkes in eine Ober- und Unterschicht sehr willkürlich ist und den Tatsachen durchaus nicht entspricht. Spamer erblickt sogar in der „Erkenntnis, daß die Typik von geistigen Gruppen vielfältig ist, eines der ersten Ziele der Volkskunde". Er will aber annehmen, daß diese Einteilung für Naumann „kaum mehr unbewußt verkürztes Schema, als eine eindrucksvolle Behelfskonstruktion" ist. [5])

Man wirft Naumann vor, daß er, der völlige Klarheit schaffen

---

[1]) Besprechung von Hoffmann-Krayers „Volkskunde als Wissenschaft" in Hess. Blättern für Volksk. II (1903), S. 166; und Der Einzelne und das Volk, ebenda, S. 67, 75.

[2]) Kloeke tadelt es, daß Naumann beider Auffassung vereinigt. (De Hollandsche Expansie, 's-Gravenhage 1927, S. 27.)

[3]) Begriff und Wesen des Volksliedes, Germ.-Rom. Monatsschr. 1912, S. 78.

[4]) Das charakteristische Merkmal der Volkspoesie, Z. f. Völkerpsychologie 1889, S. 115, vgl. S. 47.

[5]) Über die Prinzipien der Volkskunde, Hess. Blätter f. Volksk. XXIII 101, 89.

Digitized by Google

wollte, „selbst der romantischen Sphäre verfallen ist, in der sich allzu gern der Begriff der Primitivität verhüllt", als er die bäuerliche Kultur primitiv nannte und als er annahm, daß wir den Menschen der Gemeinschaftsdichtung treffen, bevor er uns als Individualität entgegentritt. [1])

Die Bemerkung muß gemacht werden, daß in den letzten Jahren das Volkslied gezwungen wurde den Platz als bevorzugtes Objekt der Forschung, den es bisher allein eingenommen hatte, mit vielen gleichberechtigten Geschwistern: Märchen, Tracht und Hausrat, Volksschauspiel u. s. w. zu teilen. Seitdem die Volkskunde an mehreren deutschen Universitäten ein Lehr- und Examenfach geworden ist, ist das Interesse für sie viel größer geworden, bestimmen die Forscher ihren Standpunkt gegenüber ihr und suchen sie das Charakteristische aller Erscheinungen des Volkslebens in einer Formel festzulegen.
In den vorhergehenden Ausführungen war es denn auch oft notwendig, allgemeine volkskundliche Ansichten wiederzugeben, die also auch auf das Volkslied Bezug hatten.
Naumann selbst äußerte sich über: Das sprachliche Verhältnis von Ober- und Unterschicht (1925); Hoffmann-Krayer und Strack [2]) polemisieren über die Entstehungsfrage in der gesamten Volkskunde; Spamer und Geramb [3]) geben eine Übersicht über die Grundsätze der verschiedenen volkskundlichen Theorien im Laufe des 18. u. 19. Jhts.
Von diesem höhern Standpunkt betrachtet, muß man beiden Autoren Recht geben, wenn sie behaupten, daß Naumanns Arbeit nicht „Endziel, nur Etappe", und daß die Frage nach der Herkunft nur „sichtende Vorarbeit ist." [4])
Trotz der Kritik ist die Behauptung nicht zu gewagt, daß

[1]) A. Spamer, Um die Prinzipien der Volkskunde, H. Bl. f. V. XXIII 92, 93; K. Reuschel, Deutsche Volkskunde im Grundriß II, Leipzig 1924, S. 61; G. Kloeke, De Hollandsche Expansie, S. 26.
[2]) Hess. Blätter f. V. 1902, 1903.
[3]) Hess. Bl. f. V., 1924; Zeitschr. des Vereins f. Volksk., 1926, S. 163, 181. In diesen beiden Aufsätzen findet sich außerdem ein ausführlicher Literaturnachweis.
[4]) Geramb. S. 173; Spamer, S. 105.

Digitized by Google

alle volkskundlichen Forscher aus dieser Zeit Naumann als ihren geistigen Führer betrachten. Das geht zur Genüge aus den lobenden Worten Spamers hervor, womit er seine Arbeit würdigt: „Naumanns Büchlein wird auch in spätern Zeiten als ein Markstein volkskundlicher Forschung gelten, nicht alsob es durchaus neue Wege wiese, oder wesentlich neue Resultate gäbe, wohl aber als eine geistvolle Darbietung des heutigen Standes unseres volkskundlichen Wissens, die doch zugleich erfolgreich dieses Wissen in seinen Einzelheiten weitertreibt und durch Aufdeckung physischer und kausaler Zusammenhänge vertieft. Und indem Naumann seine gesamten Betrachtungen aus einem einzelnen grundlegenden Problem der Geistesgeschichte als Leitmotiv entwickelt, erhält sein Wurf eine geschlossene Formung und erhebt sich so merklich über die Hilfs- und Haltlosigkeit der meisten unsrer heutigen populären landschaftlichen Volkskunden." [1])

* * *

Ludwig Klages
H. Pongs
O. Lauffer

Ludwig Klages hat gegen den Namen „Volkslied" Bedenken, da man „bei dem Wort an das Volk als Schöpfer des Liedes" denken könnte, was seiner Ansicht nach durchaus nicht der Fall ist. Er möchte lieber die „zweckentsprechendere Bezeichnung „Urlied" vorschlagen, wenn nicht das Wort Volkslied sich zu fest eingebürgert hätte." [2])
„Am echten Volkslied doch sind oder waren aber außer diesen (den untern Ständen) auch die Aristokraten und selbst Könige beteiligt"; andrerseits können z. B. Operettenmelodien weiteste Verbreitung im Volke finden. Aus welchen Kreisen das Lied stammt, macht also wenig aus; auch nicht, ob es

[1]) Spamer, S. 67.
[2]) Die literarische Welt, 3. Jahrg. (1927) Nr. 19, Zur Psychologie d. V., S. 1.

Digitized by Google

vom Volk gesungen wird. Klages versucht wieder sich dem Begriff von seiten der Psychologie zu nähern. „Das unterscheidend Eigentümliche des ursprünglichen Liedes, (des Urliedes, des Liedes, das er also als Volkslied aufgefaßt sehen will), „ist dies, daß es singend gedichtet, daß es, paradox gesagt, getanzt wurde, daß es als „rythmische Körperbewegung entsteht".

„Nicht der Affekt bringt es hervor, sondern der Rhythmus und dieser ist ein universelles, auf etwas anderes nicht weiter zurückführbares Urphänomen, das wir in der ganzen belebten und unbelebten Natur wahrnehmen." [1])

Psychologische Untersuchungen haben ihm gezeigt, daß das „seelische Prinzip, im Gegensatz zum geistigen, das rhythmische ist." Und darin findet er die Erklärung für sämtliche Merkmale des Urliedes.

Es entsteht „aus Anlaß jedes Gefühls, und jedes beliebigen Wahrnehmungsinhaltes" [2]), gleichsam durch Eingebung, Inspiration und wie im Traum.

Blinde und Frauen, ausnahmslos bei allen Völkern die Hauptträger und Verbreiter des Urgesanges, verdanken diese Eigenschaft „dem Vorherrschen der Seele." [3])

Die Betrachtungen des Verfassers über das Volkslied beruhen auf der Theorie, sie tragen den wirklichen Verhältnissen nicht Rechnung. Als psychologische Untersuchungen des dichterischen Schaffensprozesses haben sie ihre große Bedeutung, aber es ist unmöglich daraus untrügliche Merkmale der

---

[1]) Die literarische Welt, S. 1, 2.

[2]) Zur Psychologie des Volksliedes, S. 2. Der holländische Künstler *Roland Holst* („Enkele Gedachten over de Harmonie van constructieve en versierende Vormen" in „Nederl. Ambachts- en Nijverheidskunst" 1923—24, S. 52, 53) gibt als seine Meinung zu erkennen, daß „eenvoudige natuurvormen evenals eenvoudige woorden door maat en getal hun spiritueele heffing krijgen". Er beweist das an Hand konstruktiver Architekturformen und eines Gedichts von Vondel. *Klages*, der Psychologe, meint dasselbe wo er sagt: „wo immer der seelische Rhythmus am Gegenstande sich bricht, liegt die Möglichkeit zu einer Offenbarung vor".

[3]) Zur Psychologie des Volksliedes, S. 2. Es ist interessant, daß ein Zusammenhang zwischen Naumanns Ausspruch von der Übereinstimmung zwischen dem Urlied und dem Kunstlied (Grundzüge, S. 130), Klages' Betonung des seelischen Prinzips und Marie von Ebner-Eschenbachs Gedicht „Ein kleines Lied" zu Tage tritt.

Digitized by Google

wirklichen Volkslieder bezw. Urlieder zu erschließen, die sie scharf von Nicht-Volksliedern unterscheiden.

Es liegt auf der Hand, daß *H. Pongs* in seinem Werk „das Bild in der Dichtung", worin er von den vorsprachlichen Stufen der Gebärde als Sinnbildausdruck, der primitiven Abstraktion im Rhythmus, zur Sprache als Schöpfung gelangt, seine Aufmerksamkeit in erster Linie auf diejenige Dichtung richtete, die man Volkslied nennt, und die seine „seelischen Inhalte an Dingsymbolen und sinnbildlichen Handlungen zum Ausdruck bringt." [1])
Wie Klages beschränkt er sich hauptsächlich auf das „wirkliche Volkslied", die „Urlyrik", obwohl er doch auch mit ihm und Naumann darin einig ist, daß durch Zersingen aus Kunstliedern ebenfalls neue Volkslieder entstehen. [2])
Noch in einem andern wichtigen Teil seiner Betrachtungen stimmt er mit Klages überein. Auch er definiert den Rhythmus als eine Ausdrucksform der Seele [3]) und er sieht die „rhythmische Bewegung innerhalb der Sprache im 'Phänomen' der Wiederholung unmittelbar fortwirken." [4]) „Im wirklichen Volkslied spiegelt sich in der Wiederholung ein dingliches primitives Denken, das ohne Fähigkeit zur Übersicht immer wieder auf gleiche und dingliche Vorstellungsreihen zurückkommt. Daher die vielen formelhaften Inhaltsverbindungen und die verkettende Wiederaufnahme des gleichen Motivs." [5]) Oder wie er dasselbe zusammenfassend wiederholt: „als primitive Denkfunktion im Volkslied gibt die Wiederholung Spiegelung eines dinglichen seinsbefangenen Weltbildes." [6])
Das Eigentümliche in dem Inhalt des Volksliedes ist aus der besondern Art, wie das Volk, d. h. die Unterschicht eines Kulturvolks, fühlt, aus dem „Volksliedfühlen" zu erklären. Es ist die wichtigste Art des Erfühlens, ein Fühlen, das noch

[1]) Das Bild in der Dichtung, Marburg 1927, S. 42.
[2]) Ebenda, S. 205.
[3]) Ebenda, S. 48.
[4]) Ebenda, S. 119.
[5]) Ebenda, S. 121.
[6]) Ebenda, S. 124.

Digitized by Google

nicht von dem der Andern abgesondert ist, ein Wieder-allefühlen, ein Gemeinfühlen." [1])
Daraus und aus dem Zusammenfühlen mit der Natur, wovon ein Wahrnehmen paralleler Vorgänge in beiden Bezirken die Folge ist, erklären sich die stereotypen Natureingänge und das bildliche Herübernehmen von Natureingängen. [2])
Daß nach dem Urteil des Verfassers auf diese Weise selbständig Lieder geschaffen, aber auch solche aus Kunstliedern zersungen werden, ist im Vorhergehenden schon bemerkt worden. Man fragt sich aber, ob diese zweite Art, die zersungenen Lieder, wohl in die Konstruktion passen, da es sich dabei doch nicht mehr um ein „Phänomen" handelt, sondern um ein Hereinfallen in das Phänomen.
Ebensowie in Naumanns Grundzügen nehmen auch in einem Aufsatz von *Otto Lauffer* über deutsche Volkskunst die Erörterungen des Volksliedsproblems nur einen bescheidenen Platz ein.
Der Verfasser beweist, daß an der Schöpfung der Volkskunst bis ans Ende des Mittelalters alle Volksklassen beteiligt waren, und erst nach dieser Zeit eine durch verschiedene Ursachen herbeigeführte Spaltung eintrat, wonach die Bauernkunst fortfuhr selbständig ihre eigenen Erzeugnisse hervorzubringen, aber zugleich die Stadtkunst sie beeinflußte. Man konnte dann also von gesunkenem Kulturgut neben dem primitiven Gemeinschaftsgut reden. [3])
Das Unlogische, das so oft an dem Inhalt des Volksliedes beobachtet wurde, findet er z. B. auch in den Schmuckformen der s.g. Bauernkunst. Was für das Volkslied insbesondre zutrifft, gilt auch für die gesamte Volkskunst; es kommt nicht darauf an, woher sie ihre Vorbilder und Anregungen nimmt, sondern lediglich darauf, was sie in eigner Bearbeitung daraus macht. [4])

* * *

[1]) Das Bild in der Dichtung, S. 205.
[2]) Ebenda, S. 208.
[3]) Deutsche Volkskunst, Zeitschr. f. Deutschkunde 1907/9, S. 559, 600, 611.
[4]) Ebenda, S. 608.

Digitized by Google

Günther Müller

Günther Müller nimmt ebenfalls Naumanns Begriffserklärung zum Ausgangspunkt in seinen Betrachtungen über das Lied der Barockzeit und in seiner Abhandlung über die „deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock". Ein Volkslied ist auch nach ihm gesunkenes Kulturgut, das nicht lange im Volk gelebt zu haben und nicht aesthetisch schön zu sein braucht, denn „die ständisch bürgerliche Welthaltung schafft keine abgehobene aesthetisch-weltanschauliche Sphäre". Es hat viele formelhafte Ausdrücke, die zugleich typisieren und ihm „selbstwertigen Glanz und Duft" verleihen. Der Verfasser aber findet, daß mit sovielen negativen Eigenschaften das Bild des Volksliedes nicht erschöpfend dargestellt ist. Er fragt sich, was es denn ist, das auf jeden unbevorurteilten Zuhörer einen mehr oder weniger tiefen Eindruck macht. Er erblickt dies in dem „Stimmungswert der formelhaften Motive", in der Stimmung also, die „das Einheitgebende der zersungensten Lieder bilden kann." [1])
Diese Beobachtung kann man nicht anders als sehr richtig bezeichnen. Jedoch darf man sich nicht verhehlen, daß sie eine gewisse Gefahr in sich birgt. Die Sammler doch, die ihrem Gefühl die Entscheidung überlassen, ob sie mit einem richtigen Volkslied zu tun haben, finden darin eine Verteidigung ihres Standpunktes.
Zur näheren Präzision von Günther Müllers Ansicht ist es notwendig tiefer auf seine Ausführungen einzugehen. Er betrachtet also mit Naumann das Volks- und Gesellschaftslied des Mittelalters als gesunkene Kunstdichtung, d. h. für die betreffende Zeit als herabgesunkenen Minnesang, der natürlich „nicht nur zersungen ist, sondern auch dem Neuschaffen von Liedern durch Leute aus dem Volk im Motivischen und Strophischen seine zersungenen Formelemente leiht." [2]) Zu-

[1]) Die deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock, Handbuch der Literaturwissenschaft 73, S. 13.
[2]) Geschichte des deutschen Liedes, München 1925, S. 5; vgl. Die deutsche Dichtung v. d. Renaiss. b. z. Ausg. d. Barock, S. 7.

Digitized by Google

gleich weist er darauf hin, daß das Zersungenwerden das Schicksal des Volksliedes, aber ebensosehr der erbaulichen Dichtung war, daß „der ganze Bereich des strophisch Singbaren als eine Einheit empfunden wurde", sodaß zwischen „dem sogenannten Volkslied, dem geistlichen, historischen Lied und dem Meistersängerlied kein Wesensunterschied besteht." [1]) Das Wort „Volkslied" gefällt ihm denn auch keineswegs; denn mit dem Wort „wird nur von der Überlieferung und Lebensweise der Literatur etwas und zwar etwas recht Vages ausgesagt". [2]) Er gebraucht selbst den Namen „Liebes- und Geselligkeitslied der bürgerlichen ständischen Kreise", „anonymes Standeslied", „bürgerlich ständisches Lied." [3])
Günther Müller befaßt sich nicht nur mit dem alten Volkslied aus der Blütezeit; derselbe logische Gedankengang wie bei Naumann veranlaßt ihn auch dem „Schlagerlied" die erforderliche Aufmerksamkeit zu schenken. In diesem gegen Ende des 19. Jhts. auftretenden Liedtypus sieht er die „Verwirklichung der letzten Intentionen von Heines Lyrik." [4])
Wie in dem übrigen Volkslied kann man auch darin „gesunkenes Kulturgut", die „schmissige Sentimentalität der Biedermeier-Romantik, die soziale Dichtung des Vormärz und des Naturalismus, gewisse Elemente umgedeuteter Wagnerscher Harmonik und Melodik, ja sogar den Formalismus der Münchener" finden und Gemeinschaftsdichtung einer „Gemeinschaft des kapitalisierten, industrialistischen, großstädtischen Genusses für „geistige Arbeiter." [4]) Der Dichter ist immer Nebensache, er bleibt unbekannt; die typischen Motive werden nicht von ihm, sondern von der Gemeinschaft gestaltet. Das Hauptthema ist „der nervös-sinnliche Eros; Aktualität, Rhythmus, Sentiment und Witz sind die am meisten gewürdigten Eigenschaften." [5]) Und auch dieser „Tanz-, Kabarett- Operettenschlager" sinkt weiter herab in die Kleinstadt, in das Dorf; mit einer Ge-

---

[1]) Die deutsche Dichtung u. s. w., S. 8, 9; Geschichte d. d. Liedes, S. 5.
[2]) Die deutsche Dichtung, S. 7.
[3]) Ebenda, S. 9, 13.
[4]) Geschichte des d. Liedes, S. 300.
[5]) Ebenda, S. 300.

Digitized by Google

schwindigkeit, die ganz den Errungenschaften der modernen Technik, dem Grammophon und dem Radio entspricht, hätte er hinzufügen können.
Daß dieser Vorgang nicht neu ist, sondern in der Blütezeit ebenfalls vorkam, glaubt Müller aus der „Limburger Chronik" beweisen zu können, woraus uns für „bestimmte Jahre aktuelle Schlager bekannt werden." [1]) Er ist natürlich auch überzeugt, daß von dem Schlagerlied keine „veredelnde Kraft zu erwarten ist". Das liegt aber nicht an dem Lied als solchem sondern einfach daran, daß „der Geist der tragenden Gemeinschaft jeder ethischen Wertung unzugänglich ist." [2])

* * *

2. *BELGIEN*

Ernest Closson

Die Formulierung vom Begriff Volkslied, wie Naumann sie gab, hat, soviel ich weiß, im Ausland weder Anklang noch Nachahmung gefunden, wahrscheinlich weil sie dort nicht bekannt geworden ist. Kein einziges ausländisches Werk wüßte ich zu nennen, worin Naumannscher Einfluß nachgewiesen werden könnte.
Es muß aber auf eine sehr merkwürdige Tatsache hingewiesen werden. Schon mehrere Jahre früher hat der Brüsseler Konservatoriumslehrer Ernest Closson über den musikalischen Teil des Volksliedes dieselben Gedanken geäußert wie Naumann über die Texte. In Naumanns Werk ist die Melodie vernachlässigt worden, was bei den Philologen und Literarhistorikern, in deren Händen die Volksliedforschung bisher meistens lag, nicht auffällig ist. Closson behandelt die Texte weniger gediegen und gründlich. Wo er aber über die Melodien spricht, sowohl in seiner Sammlung „Chansons populaires des provinces Belges" als besonders in der „Etude musicale" in Doutreponts

[1]) Die deutsche Dichtung u. s. w., S. 17.
[2]) Geschichte d. deutschen Liedes, S. 302.

Digitized by Google

„Les noëls wallons" beweist er, daß er zu den berufensten Sachverständigen auf diesem Gebiet gehört.
Er geht in seinen Betrachtungen von der Annahme aus, daß „la mélodie reste toujours l'œuvre d'un artiste, d'un individu."[1]) Bekanntlich hatte Liliencron dasselbe schon früher gesagt.[2]) Es steht für Closson fest, daß eine große Anzahl von Volksmelodien ihren Ursprung in Kompositionen von Künstlern findet; der Name Volkslied bezeichnet also weniger „un genre" als „un état."[3]) Wie nach diesem Ausspruch zu erwarten ist, fühlt er sich veranlaßt, denselben Weg einzuschlagen um den melodischen Teil des Volksliedes zu ergründen, den John Meier für die Tekste gegangen ist. In dieser Hinsicht bilden seine Untersuchungen eine notwendige Ergänzung zu denen Meiers. Die Veränderungen, welche die ursprüngliche Melodie erfahren mußte um allmählich die endgültige Gestalt anzunehmen, scheinen ihm eine Äußerung vom eignen Leben der Volkslieder zu sein.[4]) Nicht nur bei dem Übergang von einem Gebiet ins andre, von einem Ort nach dem andern, von einem Sänger auf den andern, sondern sogar bei der Wiederholung durch denselben Sänger sehen wir Veränderungen auftreten, die es uns möglich machen zu erkennen, auf welche Weise das Lied sich nach und nach dem neuen Milieu und der Bestimmung anpaßt.[5]) „Transformation, déformation, et acclimatation" sind also die Mittel, die das Volk anwendet, um aus bestehenden Melodien neue Weisen zu komponieren. Bis so weit deckt seine Anschauung sich mit der Meiers. Er glaubt aber noch an eine andre Quelle der Volksmelodien; er ist nl. davon überzeugt, daß das Volk auch selbst mit Hilfe irgendwelcher „formulette" Melodien schafft.[6]) Darunter versteht er den ersten musikalischen Satz der Volksmelodien, der, wie öfters bemerkt wurde, eigentlich der wichtigste,

---

[1]) Chansons populaires des provinces Belges, Bruxelles 3me éd., S. 12.
[2]) Deutsches Leben im Volkslied um 1530, S. 25.
[3]) Chansons populaires, S. 13.
[4]) Ebenda, S. 13.
[5]) Doutrepont, Les Noëls Wallons, S. 89, 69, 73.
[6]) Ebenda, S. 71; Chansons populaires des provinces Belges, S. 14.

Digitized by Google

weil einzig charakteristische Teil des ganzen Liedes ist. Zur Melodiebestimmung genügt denn auch meistens die Notierung des ersten Satzes. Diesen auf hundert Weisen variierte „nome" bezeichnet Closson mit Recht als den Ausgangspunkt, le „il était un fois" der meisten Lieder. [1])

Man sieht, daß er hier einen Standpunkt einnimmt, der verschieden ist von dem, welchen Tappert in seiner bekannten Schrift vertritt. [2]) Closson erkennt den Wert seiner Untersuchungen an, allein .... er ist mit den Schlußfolgerungen nicht einverstanden.

Er glaubt an den „caractère naturel, spontané de ces formulettes, de ces cellules mélodiques, issues sans aucun doute d'elles-mêmes [3]) und findet es notwendig dies anzunehmen, um gewagte Voraussetzungen zu vermeiden, wozu man sonst bei der Erklärung von der Übereinstimmung zwischen den Melodien seine Zuflucht nehmen muß. [4])

Zusammengefaßt zeigt sich also, daß Closson für jede Melodie einen Künstler als Schöpfer annimmt, aber zugleich überzeugt ist, daß viele „nomen" spontan entstanden sind. Man könnte sich geneigt fühlen zu glauben, daß er Naumanns „gesunkenes Kulturgut" und „primitive Gemeinschaftsdichtung" ins Musikalische übersetzt hätte, wenn man sich nicht erinnerte, daß die 2. Auflage seiner „Chansons populaires des provinces Belges" 1913 erschien.

Closson ist ein gewisser Widerspruch zwischen beiden Vorstellungen nicht verborgen geblieben. Er versucht auch eine Erklärung zu geben, wobei er als selbstverständlich voraussetzt, daß an ein kollektives Schaffen nicht zu denken sei, indem er auch für die Lieder, wo „la création est réduite à sa plus simple expression, une imagination individuelle" annimmt. [5]) Dazu paßt natürlicherweise seine Ansicht „que la

---

[1]) Doutrepont, S. 71, 83.
[2]) Wandernde Melodien, Leipzig 1889.
[3]) Doutrepont, S. 72.
[4]) Ebenda, S. 73.
[5]) Chansons populaires, S. 14.

Digitized by Google

formule initiale dut être elle-même inventée, fût-ce en plusieurs lieux simultanément."
Obwohl die Behandlung der Melodien am wichtigsten ist, hat Closson doch auch nicht versäumt seine Ansicht über den Tekst zu äußern. Er fragt sich an erster Stelle, woher die Tekste kommen. Was den Ursprung betrifft, unterscheidet er drei Quellen: die Gedichte namhafter Dichter, „les productions de demi-lettrés, maîtres d'école ou organistes de villages, religieux de diverses catégories, chansonniers professionnels," und „le lyrisme populaire proprement dit." [1])
Er geht also in dieser Hinsicht nicht so weit wie John Meier. Daß die Namen der Verfasser jetzt unbekannt sind, gehört nicht zum Wesen des Volksliedes, sondern ist nur ein zufälliger Umstand. [2])
Als eine der wichtigsten Eigenschaften betrachtet er die „incorrection et fréquente incohérence par altération, interpolation, réduction." [3]) Dennoch erachtet er die „déformation" nicht charakteristisch, denn besonders unter den flämischen Liedern gibt es viele, die nur wenig Verstümmelungen aufweisen. [4])
Was für die Weise die Eingangsformel, ist für den Tekst die Anfangszeile. „Les incipit poncifs, les expressions stéréotypes" haben für den Volkssänger die Bedeutung eines Ausgangspunktes; seine Phantasie kann nun das Übrige zu stande bringen. [5])
Clossons Äußerungen bekunden eine klare Einsicht in das Volksliedproblem; wie sehr man auch überzeugt ist, daß die Volkskunst zum größten Teil aus der höheren Kultur stammt, es dürfte doch etwas gewagt sein, dem Volke jedes eigne Schaffen, besonders was seine Liedchen und kleineren Gedichte betrifft, völlig abzusprechen.

---

[1]) Chansons populaires, S. VIII.
[2]) Ebenda, S. XII.
[3]) Ebenda, S. IX.
[4]) Ebenda, S. XII.
[5]) Ebenda, S. X, XI.

Digitized by Google

ZUSAMMENFASSUNG

Das Interesse für das Volkslied an sich und das Bestreben eine deutliche Erklärung von dem Begriff zu geben, ist heutzutage ebenso lebendig wie zur Zeit der ersten Wiederentdeckung. In dem Vorhergehenden haben wir uns bemüht die verschiedenen Versuche, die während des 19. Jhts. unternommen wurden, zu einer in allen Punkten befriedigenden Definition zu kommen, übersichtlich und geordnet darzustellen. Es war in den meisten Fällen nicht schwer die Unzulänglichkeit irgendwelcher Definition nachzuweisen, was wegen der Subjektivität des Beurteilers, mochte er Sammler oder Theoretiker sein, und der Vielheit der Elemente, woraus sich der Begriff Volkslied zusammensetzt, auch eigentlich zu erwarten war. Die Sammler, diejenigen also, die mit dem wirklich gesungenen Volkslied in Berührung kamen, überließen meistens die Entscheidung über die Echtheit des Liedes ganz und gar ihrem Gefühl. Dies wäre an sich nicht zu verurteilen gewesen, wenn nun auch ihre theoretischen Betrachtungen diesem einmal eingenommenen Standpunkt entsprochen hätten.

Nach dem Inhalt ihrer Sammlungen zu schließen, waren sie sehr oft der Ansicht, daß alle Lieder, die das Volk tatsächlich singt, Volkslieder genannt werden müssen; während sie in ihren Einleitungen oder hinzugefügten Bemerkungen mehr oder weniger phantastische Betrachtungen über die Entstehung, die Verfasserschaft oder die Form anstellten, die zu Ergebnissen führten, welche sich mit dem Inhalt nicht vertrugen. Die Theoretiker dagegen vergaßen in der Regel, daß das Volkslied ein lebendig gesungenes Lied war; sie sahen in vielen Fällen die äußere Form, das gedruckte Gedicht mit oder ohne Melodie, für das Volkslied an; oder sie stellten eine Formel auf, die den Tatsachen nicht genügend Rechnung trug, wodurch ihre Ausführungen einseitig und unzuverlässig werden mußten.

Es ist nur verwunderlich, daß die Musiker sich verhältnismäßig wenig mit dem vom Volke gesungenen Lied, mit einer Art Musik also, beschäftigt haben. Wo sie es taten, zeichneten

Digitized by Google

sich ihre Betrachtungen immer durch eine auffallende Frische und Gediegenheit aus. Tapperts, Schünemanns und Clossons Werke [1]) und die kleinern Abhandlungen Liebschers, Stückrats, Springers [2]) beweisen dies hinlänglich.

Fast durchgehends war die Frage nach dem Wesen des Volksliedes eine Sache der Philologie, mehr noch der Psychologie und philosophischen Ästhetik.

Es braucht wohl kaum bemerkt zu werden, daß ihre Vertreter den musikalischen Teil vernachlässigten und sich mit der anatomischen Zergliederung der Form und des Inhalts oder gar mit einer Synthese a priori zufrieden gaben; sie ließen sich dieselbe Einseitigkeit zu schulden kommen wie die obenerwähnten Theoretiker überhaupt.

Sicher hat die Analyse ihren Nutzen gehabt, aber das Wesen des Volksliedes hat man dadurch allein nicht ergründen können.

Wo eine Definition zustande kam, an der wenig auszusetzen schien, hatte sie doch immer den Nachteil, daß sie für die Praxis von geringer Bedeutung war. Niemals ist es noch gelungen einige unumstößlich feststehende Merkmale anzugeben, mit deren Anwendung man imstande wäre ohne Vorbehalt ein konkretes Lied als Volkslied zu bestimmen.

Und im Grunde genommen, ist das auch unmöglich, denn sowohl der Tekst als die Melodie sind überaus flüssige Gebilde, deren verschiedene Erscheinungsformen alle für sich wieder Lieder sind.

Es liegt auf der Hand, daß man dazu gekommen ist, die Möglichkeit zu erwägen, ob durch Vergleichung der verschiedenen aufspürbaren Gestaltungen desselben Liedes für die Art und Weise, wie das Volk die Veränderungen unbewußt vornimmt, allgemeingültige Gesetze aufzustellen sind. Wieder muß die Frage gestellt werden, ob durch dieses Verfahren der Begriff Volkslied einwandfrei zu bestimmen ist und ob

---

[1]) Vgl. S. 79, 92.
[2]) Vgl. S. 82.

Digitized by Google

J. Meiers Methode in dieser Hinsicht einen großen Erfolg haben kann.
Außerdem muß man stark bezweifeln, ob ein großer Teil des Studienmaterials, die oft von wenig Urteilsfähigen aus dem Munde des singenden Volkes aufgezeichneten Lieder, sowohl tekstlich als musikalisch ganz zuverlässig ist, solange man sich nicht der Hilfsmittel der modernen Technik bedient. Ist es doch eine Tatsache, daß man „den in einfacher Notenschrift nicht zu umreißenden Vortrag (Stimmbewegung und Stimmschwankung) und das die Töne verbindende, innere Leben" [1]) nur mit Hilfe phonographischer Apparate und durch Anwendung der neuesten Aufnahmemethoden festzulegen vermag.
Die große Mehrheit der Volksliedforscher war selbst wohl überzeugt, daß sie nicht imstande war das Volksliedproblem zu lösen, daß ihre Arbeit nur als ein Beitrag zur Lösung der Volksliedfrage aufgefaßt werden konnte. Dennoch ist in den meisten Ländern ein ununterbrochener Strom von Literatur erschienen, die, wie Hildebrand mit Recht sagt, „niemand mehr ganz zu übersehen imstande ist." [2])
Bei oberflächlicher Betrachtung glaubt man vor einem Chaos zu stehen; bei eingehenderem Studium zeigt es sich, daß sich in den betreffenden Ländern für verschiedene Perioden gleiche Grundsätze feststellen lassen, die von den wechselnden Strömungen im Betrieb der Wissenschaft abhängig sind. Wie sowohl die Natur- als die Sprachwissenschaft im 19. Jahrhundert von der Phantasie zum Experiment schreitet, so befreit sich auch die Volksliedfrage allmählich von der romantischen Betrachtungsweise um auf experimentellem Wege möglicherweise gelöst zu werden. Daß die Vorstellung, die man sich von einem Volkslied machte, dieser Entwicklung stufenweise folgte, daß man also von einer romantischen, realistischen,

---

[1]) W. Doegen, Sonderabdruck aus „Fünfzehn Jahre königliche und Staatsbibliothek", S. 255.
In der Lautabteilung der preuß. Staatsbibliothek hat Prof. Doegen nach dieser Methode ein „lautliches (deutsches) Volksliederarchiv" geschaffen, das außerordentlich wertvolles Material enthält.
[2]) Materialien zur Geschichte des deutschen Volksliedes, Leipzig 1900, S. 218.

Digitized by Google

naturalistischen, sogar von einer neu-sachlichen Auffassung reden kann, ist in dem vorangehenden I. Teil zu zeigen versucht worden.
Die Möglichkeit ergab sich somit, den Stoff in 4 Perioden einzuteilen, die logisch mit einander zusammenhängen und aus einander hervorgehen.
In Holland findet sich besonders unter den Auspizien der „Maatschappij tot Nut van 't Algemeen" bei den ersten Volksliedforschern die echt rationalistische Auffassung des 18. Jhts., die aber unter deutschem Einfluß schon bald mit der romantischen verquickt wurde.

I. Die seit der Sturm- und Drangzeit von Herder vertretene Idee des typisch-nationalen Inhalts erscheint in der deutschen Romantik so gut wie in Frankreich. Bei den Romantikern spielt außerdem das geheimnisvolle Entstehen, das spontane Hervorquellen aus der Seele des Volkes, bezw. des Einzelnen, eine große Rolle. Diese charakteristisch romantische Auffassung ist während des 19. Jhts. die gewöhnliche in Laienkreisen; in Frankreich und Holland tritt sie bis in unsere Zeit auch in der Fachliteratur immer wieder auf.

II. Ludwig Uhland, der als schwäbischer Dichter mehr Sinn für die Wirklichkeit hatte, war der erste, der es aussprach, daß jedes Volkslied einen persönlichen Dichter haben mußte. Er scheint dabei auch an einen Kunstdichter gedacht zu haben. Rochus von Liliencron verdanken wir die Entdeckung, daß die Volksliedmelodien ebenfalls auf einen Komponisten, einen Künstler zurückgehen.
Zugleicherzeit tauchte der Gedanke auf, daß die mangelhafte Form eine Folge der mündlichen Verbreitung, des Zersingens sei.
Bis etwa 1890 blieb diese Auffassung in Deutschland die vorherrschende. Es war nicht schwer zu beweisen, daß sie auch in Frankreich und Holland vielen Werken zu Grunde lag. Höchstwahrscheinlich ist in Frankreich aber an einen direkten Einfluß von Uhland nicht zu denken.

Digitized by Google

III. Erst J. Meier wies 1897 darauf hin, daß die Entstehung, die Herkunft des Volksliedes für das Wesen von keinerlei Bedeutung war, und daß das Kennzeichnende in den weitern Schicksalen, in den Veränderungen durch die Art ihrer Verbreitung zu suchen sei. Er ist der Begründer der Rezeptionstheorie; von ihm rührt der Ausspruch her, daß jedes Volkslied auf ein Kunstlied zurückgeht, womit das Volk mit absoluter Willkür verfährt. Reuschel glaubte die Bestimmung hinzufügen zu müssen, daß das Lied längere Zeit unter dem Volk gelebt haben muß. J. Meier und seine Schule haben das sog. volkstümliche Lied zum Volkslied erhoben.
Schon 1868 äußerte Tappert über die Melodien dieselben Gedanken wie J. Meier 30 Jahre später über die Texte. Die Rezeptionstheorie, welche den reellen Verhältnissen Rechnung trägt, hat in Deutschland viele, in Holland und Belgien, wohl aus Unbekanntheit, weniger Anhänger gefunden. Auch in Frankreich bricht sie sich Bahn, sie konnte da aber nur vereinzelt nachgewiesen werden.

IV. Der Schritt von dem Standpunkt Meiers zu dem Naumanns ist nur klein. Naumann prägte den jetzt allgemein gebrauchten Ausdruck „gesunkenes Kulturgut", der beweist, daß seine Auffassung von der Meiers abhängig ist. Er, wie auch J. Meier und z. B. Hoffmann-Krayer vor ihm, wendet dieses Gesetz auf die gesamte Volkskunde an. Deutlich spricht er noch einmal aus, daß der Begriff Volkslied nichts mit Abstammung, Schönheit und Langlebigkeit zu tun hat; indem er also auch die Gassenhauer mit einrechnet, wird der Name Volkslied auf alles, was das Volk singt, ausgedehnt.
Außer den Volksliedern als gesunkenem Kulturgut nimmt Naumann eine „primitive Gemeinschaftsdichtung" an; das sind solche Liedchen, die „unbeeinflußt und unmittelbar aus dem Schoße der primitiven Gemeinschaft entspringen". Die neuere Forschung steht in Deutschland unter dem Einfluß von Naumanns Ausführungen, in denen man wohl eine Widerspiegelung des Kunstprinzips unserer Zeit, der „neuen Sachlichkeit" zu sehen hat.

Digitized by Google

Es ist höchst merkwürdig, daß schon vor 1913 der belgische Musikgelehrte Closson in den Melodien der Volkslieder teils gesunkene Kompositionen von bekannten Musikern, teils selbständige Schöpfungen des Volkes sah.
So hat es sich bewährt, was Viktor von Geramb sagte: „Der romantische Dom, dessen köstlichster Schrein die deutsche Volksseele geborgen hatte, sank in Trümmer und jene Seele verzog sich aus dem heiligen Schrein, um in die Allerweltspsyche der Primitiven zu verfließen." [1])

---

[1]) Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 1927, S. 173.

Digitized by Google

Digitized by Google

II. TEIL

DIE TRADITIONELLEN ZEILEN, DIE ZAHLEN-, BLUMEN- UND FARBEN-SYMBOLIK IM VOLKSLIED

Digitized by Google

L'analogie des chansons sera un jour une des faces de l'art les plus curieuses à étudier.

Champfleury, Chansons populaires des provinces de France, Préf. VI.

Digitized by Google

Aus dem ersten Teil dieser Arbeit hat sich ergeben, daß theoretische Studien über das Volkslied hauptsächlich in Deutschland getrieben wurden. Weiter hat sich gezeigt, daß die dort herrschende Auffassung sich über Frankreich und Holland verbreitete. Im zweiten Teil hoffe ich nachzuweisen, daß die wichtigsten Elemente des Volksliedes aus der französischen „poésie courtoise" stammen.

Jan de Vries gibt in einem Aufsatz in der Zeitschrift „Edda" als seine Meinung zu erkennen, daß „les poésies de peuples différents tout à fait quant à leurs mœurs, leurs langues, leurs particularités ethnographiques et religieuses, sont d'une ressemblance merveilleuse." [1]) Er beweist an einigen sehr gut gewählten Beispielen, daß Motive aus den „chansons courtoises" als stereotype Formeln in den skandinavischen, holländischen, deutschen, englischen, italienischen Volksliedern wieder auftreten. [2]) So darf er mit Recht behaupten, daß „les chansons des peuples européens ont les mêmes formules épiques." [3])

Diese Entdeckung ist übrigens nicht neu, sie ist schon wiederholt gemacht worden. Es gibt sogar Forscher, die an eine völlige Identität der europäischen und primitiven Volkserzeugnisse glauben. Wie dem auch sei, die vielen gemeinsamen Motive und Verse, die gemeinsame Zahlen-, Blumen- und Farbensymbolik in der Volkspoesie weisen darauf hin, daß in der Unterschicht der verschiedenen Völker dieselben Empfindungen — in weitaus den meisten Fällen Liebe und Leid — auf dieselbe Weise in denselben Worten ihren Ausdruck fanden. Die romantische Auffassung sieht darin eben einen Beweis, daß es eine Gemeinschaftsdichtung gegeben hat und sie schließt aus deren wörtlicher Gleichheit auf eine gemeinsame Volkspsyche.

Da aber die neuern Untersuchungen unumstößlich bewiesen haben, daß die Volksdichtung im großen und ganzen als ge-

---

[1]) Quelques particularités de la poésie populaire, Edda X 165.
[2]) Ebenda, S. 172—183.
[3]) Ebenda, S. 180.
[4]) H. Naumann, Grundzüge der deutschen Volkskunde, S. 129.

Digitized by Google

sunkenes Kulturgut betrachtet werden muß, wird man den Ursprung all dieser gemeinschaftlichen Zeilen und Bilder in der Kunstdichtung eines Volkes suchen müssen, dessen Kultur für ganz Westeuropa maßgebend war. Und diese Kunstdichtung ist die französische „poésie courtoise". „C'est de la France que rayonnent en tous sens les impulsions rénovatrices." [1])

Zwei Fragen sind nun aber noch zu beantworten: Ist die französische höfische Dichtung wirklich die älteste Quelle, und auf welche Weise haben sich die in Frage stehenden Elemente verbreitet?

Was die erste Frage betrifft, verweise ich auf einen Aufsatz Frantzens, worin er beweist, daß die formelhaften Ausdrücke schon in der lateinischen Lyrik der Kleriker und in den albas, pastourellen usw. stereotyp waren und vom X—XIII. Jht. „een voortdurende vermenging van schoolsche, hoofsche en populaire poëzie plaats had." [2]) Seine Ansicht wird durch die Untersuchungen Dauers bestätigt. Aus der Tatsache, daß in der Standesdichtung des Minnesangs sehr viele Formeln vorkommen, die einen Mangel an Fähigkeit zum individuellen Ausdruck beweisen, „indem diese Dichtung doch eine rein empfundene ist", schließt Dauer, daß die Dichter die Formeln fertig vorgefunden haben müssen. Er setzt eine Volkspoesie voraus und glaubt an eine gegenseitige, wenn auch nicht direkte Beeinflussung. [3]) Einen weitern Beweis von der Formelhaftigkeit der Volksdichtung während der Zeit des Minnesangs könnte man darin erblicken, daß die volkstümlichen Minnesänger wie Gottfried von Neifen mehr traditionelle Zeilen gebrauchen als die höfischen. [4])

Ein direkter Einfluß der provenzalischen und altfranzösischen Kunstdichtung auf das deutsche Volkslied ist wohl kaum anzunehmen. Möglich wäre es, daß mit der ritterlichen Kultur

---

[1]) de Vries, Edda X 166.

[2]) Over middeleeuwsche school- en volkspoëzie in: Mededeelingen der Kon. Akademie v. Wetenschappen, dl. 53 A, S. 264, 268, 270.

[3]) Das alte deutsche Volkslied nach seinen formelhaften Elementen betrachtet, Berlin 1902, Einleitung S. 19—23.

[4]) Bartsch-Golther, Deutsche Liederdichter, Berlin 1910, S. XIX, LX.

Digitized by Google

und Dichtung sich auch die formelhaften Ausdrücke verbreiteten. Die geringe Anzahl übereinstimmender Formeln in der deutschen und provenzalischen höfischen Lyrik spricht dagegen. Am wahrscheinlichsten ist es, daß aus dem französischen Volkslied, bzw. den altfranzösischen Romanzen und Pastourellen, viele Ausdrücke und Zeilen, die sie wieder aus der höfischen Lyrik übernommen haben können, in die Volksdichtung der umliegenden Länder drangen. In den folgenden Ausführungen wird sich in der Tat zeigen, daß von den meisten traditionellen Ausdrücken der Ursprung in jenen Romanzen und Pastourellen zu suchen ist.

Auf den ersten Blick erscheint es rätselhaft, daß ein Lied in französischer Sprache, oder ein Teil desselben, unter Deutschen so bekannt wurde, daß man Bruchstücke in eigenen Liedern verwendete. Dennoch ließe sich dies wohl erklären. Die Melodie als die Seele des Liedes wird an erster Stelle im Gedächtnis hängen geblieben sein, in Grenzgebieten wird man überdies die charakteristischen Teile des Tekstes mit übernommen haben. Auf ihrem weitern Wege in das fremde Land werden diese dann nach und nach übersetzt und mit einheimischen Elementen verbunden worden sein.[1]) Eine andere Möglichkeit ist, daß deutsche Kleriker, von denen Tausende die französischen Schulen besuchten, die französische Poesie nach Deutschland hinüberbrachten.[2]) Natürlich ist es nicht ausgeschlossen, daß auf beiden Wegen die fremden Lieder unter die umwohnenden Völker drangen. Mit Sicherheit ist die Art und Weise der Verbreitung wohl nicht mehr festzustellen.

In den folgenden Kapiteln habe ich mich darauf beschränkt, je gut tausend französische, deutsche und niederländische Volkslieder zu vergleichen. Fast immer war es möglich die in den drei Sprachen vorkommenden festen Ausdrücke auf altfranzösische zurückzuführen. Als Vergleichungsmaterial habe ich etwa tausend Lieder aus dem I. und II. Teil des „Deutschen

---

[1]) Vgl. J. de Vries, Edda X 180.
[2]) J. J. A. A. Frantzen, Over middeleeuwsche school- en volkspoëzie, S. 268.

Digitized by Google

Liederhort" von Erk und Böhme (E. u. B.), eine gleiche Anzahl aus „Het oude Nederlandsche Lied" von Fl. van Duyse (v. D.) und alle Lieder aus Gaston Paris, Chansons du XVe siècle, Paris 1875 (Pa.), J. B. Weckerlin, L'ancienne chanson populaire en France, Paris 1887 (We.), G. Doncieux, Le romancéro populaire de la France, Paris 1894 (Do.), J. Tiersot, Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises, Grenoble et Moutiers 1903 (Tie.) und Fr. Simon, Chansons populaires de l'Anjou, Angers o. J. (1926) (Si.) herangezogen.

Digitized by Google

I. TRADITIONELLE ZEILEN

Sowohl für das französische als für das deutsche Volkslied ist die lokalisierende Zeile charakteristisch: *Là-haut sur la montagne, Dort (Da) droben auf dem Berge.* Sie kommt in dieser Gestalt in Holland nicht vor, was im Hinblick auf die geographische Beschaffenheit des Landes auch nicht zu erwarten war. Wohl findet sich hier die auch in Deutschland sehr bekannte Wanderstrophe: Ic stont op hooghe berghen, sach daer soo diepen dal. [1]) Diese Zeilen müssen ursprünglich deutsch gewesen sein; hohe Berge und tiefe Täler gibt es in Holland nun einmal nicht. In jüngeren Fassungen ist „ins tiefe Tal" denn auch durch „te seewaert in" ersetzt worden. Weitere Anpassung an lokale Verhältnisse war nun überflüssig geworden, da den Bergen die Bedeutung von Dünen beigelegt werden konnte. [2])

Die anfangs erwähnte Zeile muß aus Frankreich stammen. Die große Beliebtheit im französischen Volkslied macht das wenigstens sehr wahrscheinlich. [3]) Es ist mir aber nicht gelungen, sie da in ursprünglicher Gestalt zurückzufinden. In Deutschland und in Frankreich ist die Ortsbezeichnung: dort (da) droben auf jenem Berge, im Volkslied so gebräuchlich, daß sie sogar angewandt wird zur Lokalisierung von Gestehnissen, die dort geradezu unmöglich sind. Wenn ein Sänger hoch auf dem Berge ein Mühlrad gehen läßt, das außerdem „nichts denn Liebe mahlt" [4]), gibt er seinem französischen Kollegen aus dem Alpenlande, der „là-haut sur la montagne" eine Wiese mit singenden Rebhühnern und Wachteln bevölkert [5]) oder dort einen „oranger" wachsen läßt [6]) an kühner Phantasie nichts nach. Eine ebenso große Sinnlosigkeit ist es,

---

[1]) v. D. I Nr. 21 A.
[2]) v. D. I Nr. 21 B, D.
[3]) Ich habe sie hier 14mal gegen 11mal im deutschen angetroffen.
[4]) E. u. B. II Nr. 419a.
[5]) Tie., S. 231.
[6]) Tie., S. 251.

Digitized by Google

dort „violette et romarin" pflücken zu wollen, [1]) oder eine hübsche Schäferin „là-haut sur ce vallon" zu suchen. [2]) So sehr war die Anfangszeile mit dem Volksfühlen verwachsen, daß auch das geistliche Lied sie anwandte. „Da droben auf dem Berge" wurde zu „da droben in dem Himmel"; auch hier „steht ein hohes Haus", wo „die Engel tanzen." [3])
Gleichzeitig ist hier zu bemerken, daß das Tal an die Stelle des Berges tritt, sogar in dem geistlichen Lied; [4]) in andern Varianten wird die Wiese oder der Wald der Ort der Handlung. Ein Jüngling, dessen Geliebte oben auf dem Berge krank geworden ist, trifft sie „là-bas dans la prairie, là-bas dans ces vallons" [5]), ein anderer findet seine Schöne krank „là-haut dedans ces boès." [6])
Daß die letzte Veränderung schon alt sein muß, beweist das Lied „dort nieden in jenem Holze leit sich ein Mühlen stolz" aus dem Frankfurter Liederbüchlein (1582); [7]) die französische Sammlung von Weckerlin weist ebenfalls drei Lieder auf aus den Jahren 1602, 1603, 1606, deren Anfangszeile lautet: „là-haut dans ce bois." [8])
Scheint es bei einer flüchtigen Betrachtung, daß die Übereinstimmung im französischen und deutschen Volkslied sich nur auf die erste Zeile beschränkt, eine genauere Untersuchung zeigt, daß auch der folgende Inhalt in manchen Punkten sich deckt.
Oben auf dem Berge (bzw. in dem Wald, unten in dem Tal, in der Wiese) steht ein schönes Haus, wo jeden Morgen drei Bergleute, drei schöne Jungfrauen herausschauen, [9]) oder zwei Turteltauben herausfliegen, [10]) oder ein Turm, worin ein Mädchen Tag und Nacht weint, ein Schloß, worin die zwei Geliebten zusammen wohnen wollen, [11]) ein Haus, das der verliebte Jüngling da gebaut hat. [12])

---

[1]) Si., S. 135.
[2]) Tie., S. 309.
[3]) E. u. B. III Nr. 2072, 2073; vgl. Nr. 2035.
[4]) E. u. B III Nr. 2062.
[5]) Tie., S. 346.
[6]) Si., S. 128.
[7]) E. u. B. II Nr. 421.
[8]) We., S. 236, 239, 241.
[9]) E. u. B. I Nr. 71h; II Nr. 419c, d.
[10]) E. u. B. II Nr. 454e.
[11]) Tie., S. 111, 339.
[12]) Si., S. 421.

Digitized by Google

Es wachsen auf dem Berge Blumen: ein Rautensträuchelein, zwei Röslein, ein Rosenheckerlein, [1]) la violette et le romarin, épine noire, l'oranger. [2])
Die verschiedensten Handlungen finden dort statt: es mahlt eine Mühle, [3]) es klingt eine Stimme, [4]) der verlassene Bräutigam schwingt seinen Hut, [5]) die Schäferin hütet ihre Schafe, [6]) es wohnen da Dorfbewohner neben Einsiedlern, Einsiedler allein, [7]) oder junge Witwen, auf die „trois galants" es abgesehen haben. [8])
Eine im französischen Volkslied sehr viel, im deutschen weniger und im niederländischen nur vereinzelt vorkommende Ortsbezeichnung lautet in ihrer primitivsten Form französisch: „*au (dans le) jardin de mon (notre) père* . . . ." In französischen Liedern wachsen in dem Garten: un oranger, un buisson d'orties, un pommier, un rosier; in deutschen und niederländischen: fast immer zwei Bäumelein, von denen das eine Muskaten, das andere Nägelein trägt, oder ein Baum, viel edler Blüt'. Im Französischen und Deutschen findet sich die Zeile auch verlängert durch Hinzufügung von: „je suis entré en", bzw. „ich ging in"; worauf dann logischerweise folgt, was man da findet (la rose espanoye, rossignolet, un chat incarnadin; die roten Rosen, viel schöne Blum), wen man da trifft (rossignolet, une bergère, une fillette, trois cavaliers etc.), oder was man da tut (cueillir de la verdure, girouflée; schlafen und träumen).
In Beilage II, S. 236 ist übersichtlich dargestellt worden, wie als Variante obengenannter Zeile, die dieselben oder inhaltlich verwandte Lieder einleitet, vorkommt: „derrière chez mon père, hinter meines Vaters Hof, agter de meyers huyseken"

---

[1]) E. u. B. II Nr. 912a, 705b, 921b.
[2]) Tie., S. 339; Si., S. 135, 128; Tie., S. 251.
[3]) E. u. B. II Nr. 419ab, 421.
[4]) Tie., S. 153, 322, 344; Si., S. 202, 344, 359.
[5]) E. u. B. II Nr. 708a.
[6]) Tie., S. 309; Si., S. 285, 421.
[7]) We., S. 236, 239, 241.
[8]) Tie., S. 457.

Digitized by Google

und wie sie mit anderen traditionellen Zeilen zusammengewachsen ist.
Zunächst tritt eine Zeitangabe hinzu und zwar eine doppelte. Die Besuche im Garten finden näml. in der Regel am frühen Morgen, und sehr oft „l'autre jour, l'autrier" (jüngst) statt. Es entsteht nun z. B. eine Strophe wie: „L'autre jour je m'y levay/plus matin que de coustume. En nostre jardin entray, pour cueillir de la verdure." [1])
Eine weitere Hinzufügung „promener dans" macht es möglich, die Spaziergänge auszudehnen bis in: „ce bois charmant, un verd bocage, ce rivage". Schließlich hat ein Dichter das Bedürfnis gefühlt, zu sagen, woher er kam, als er in den Garten ging und da seine Liebste fand. Daher die Zeile: „en revenant de . . . .," welche nachher von andern als ein sehr beliebter Anfang oftmals angewandt wurde. Eine nähere Betrachtung von dem Inhalt all dieser Lieder läßt keinen Zweifel darüber, daß sie in Frankreich entstanden sind. Die Situation in den meisten ist genau dieselbe wie in den altfranzösischen Romanzen und Pastourellen. Und auch Zeilen wie: „je me levay par un matin, je m'en entray dans mon jardin," sind geradezu typisch als Eingangsformel dieser Lieder. Man braucht in Bartsch' Sammlung nicht lange nach Belegstellen zu suchen. Aus den darin enthaltenen anonymen und von bekannten Dichtern herrührenden Romanzen und Pastourellen seien nur folgende erwähnt: „L'autrier un lundi matin/m'an aloie ambaniant; s'antrai an un biau jardin, trovai nonette seant. [2]) Je me levai ier main matin, un pou devant soleil luxant; si m'an antrai an un jardin. [3]) L'autrier tot seus chevauchoie mon chemin. a l'issue de Paris par un matin/oi dame bele et gente en un jardin. [4]) El mois de mai par un matin/s'est Marion levee; en un boschet les un jardin/s'en est la bele entree. [5]) Es tut wenig zur Sache, ob man diese von Bartsch gesammelten Gedichte

[1]) We. S. 251. Über die selbständige Zeile: je me levay par un matin, vgl. S. 145 u. Beilage III, S. 236.
[2]) Karl Bartsch, Altfranzösische Romanzen und Pastourellen, Leipzig 1870, S. 29, Nr. 34.
[3]) Ebenda, S. 43, Nr. 43.
[4]) Ebenda, Mestre Richart de Semilli, S. 80, Nr. 64.
[5]) Ebenda, Jehans Erars, S. 262, Nr. 24.

Digitized by Google

(chansons de danse, reverdies, pastourelles, chansons d'aube), die zum größten Teil aus dem XI. und XII. Jahrhundert stammen, als Volkslieder oder Kunstprodukte betrachten will, sie „genre objectif" (Jeanroy)[1]) oder „chansons à personnages" nennt (Aubry)[2]); ob man die Troubadour- und Trouvèrepoesie von der Volkspoesie, „des chansons de mai" (Gaston Paris)[3]), von der lateinischen Dichtung (Frantzen, Bédier)[4]) oder von den religiösen Hymnen (Jean Beck)[5]) herleiten will. Daß aber die in Frage stehenden Zeilen schon sehr alt sind, beweist die älteste provenzalische Pastourelle von Marcabrun: „L'autrier jost'una sebissa/trobey pastorames tissa."[6])

* * *

Eine in vielen Fällen mit der vorigen verwachsene Zeile muß noch besonders erwähnt werden, weil sie auch selbständig in allen drei Sprachen vorkommt und als selbständige Zeile in den altfranzösischen Romanzen und Pastourellen nachgewiesen werden kann. Im Deutschen lautet sie: „*Es sollte (wollte) ein Mädchen (Meidlein, Jäger, eine Jungfrau) früh aufstehen und in den Wald gehen*", im Französischen: „*Je me levay par un matin, avant le jour et m'en entray en un jardin, je trouvay ....*" Für die verschiedenen Lesarten verweise ich auf die Beilage III, S. 236.

Fast wörtlich stimmen jene französischen und deutschen Varianten überein, worin erzählt wird, daß ein Mädchen früh aufgestanden und in den Garten gegangen ist, um Blumen: Rosen, Veilchen oder Goldlack zu pflücken.[7]) Das bekannte holländische Lied: „Daer is een vrouw maget vroeg opge-

[1]) Les chansons, Histoire de la langue et de la littérature française par L. Petit de Julleville, Chap. V, Paris 1896. A. Jeanroy, l. orig. d. l. p. lyr. en France au moyen âge, 2e éd. Paris 1904.

[2]) Pierre Aubry, Trouvères et Troubadours, 3e éd., S. 33.

[3]) G. Paris, Les origines de la p. lyr. au moyen âge, Journal des savants 1891, 1892, vgl. Aubry, S. 32.

[4]) Over middeleeuwsche school- en volkspoëzie, Amsterdam 1922, S. 254, 259.

[5]) Jean Beck, La musique des troubadours, Paris 1928, S. 16—24.

[6]) Aubry, S. 79. Übersetzung von Jeanroy: „L'autre jour près d'une haie, je trouvay une pastoure métisse."

[7]) We. S. 102, 197, 251: Pa. S. 131; Tie. S. 227, 246; E. u. B. I Nr. 208.

Digitized by Google

staen" [1]), weicht nur in einigen Kleinigkeiten, u. a. durch die Hinzufügung: „en barrevoets door den daauw gegaan", von dem deutschen Tekst ab. [2]) Kalff bringt diese frühen Zusammenkünfte von zwei Geliebten, wohl im Anschluß an Uhland, mit dem Volksglauben an den heilsamen Einfluß des Morgentaues in Zusammenhang. Er führt noch zwei Lieder an, worin ebenfalls davon die Rede ist. [3]) Es kommt mir aber doch die Auffassung ungezwungener vor, daß die Dichter eher die Frische und Schönheit der Natur an einem frühen Sommermorgen besingen wollten, als die der Gesundheit zuträgliche Wirkung des Taues. Wo das Gehen durch den Tau erwähnt wird, macht es doch immer den Eindruck eines zufälligen Nebenumstandes; nie wird über den segensreichen Einfluß gesprochen, immer folgt die Begegnung zweier Liebenden. Wenn man außerdem bedenkt, daß die Übereinstimmung zwischen der menschlichen Empfindung und der umgebenden Natur gerade ein Kennzeichen des Volksliebesliedes ist, muß man Kalffs Erklärung eine gesuchte nennen. Sie ist wohl darin begründet, daß Kalff nur die sehr wenigen niederländischen Liedchen in Betracht zieht.
Was im vorigen Abschnitt über den Ursprung der betreffenden Zeile gesagt worden ist, gilt auch für diese. Man findet sie als eine beliebte Anfangsformel in vielen Pastourellen zurück; deren Inhalt weicht auch nur in unwichtigen Einzelheiten von dem der Volkslieder ab. [4])

* * *

Es ist eine bekannte Tatsache, daß die Schönheitsbezeichnungen in der mittelalterlichen höfischen Lyrik stereotyp sind, daß die weibliche Schönheit immer mit denselben Worten geschildert wird. In dem Kapitel über die Farbensymbolik werde ich tiefer darauf eingehen.

[1]) v. D. I Nr. 196.
[2]) E. u. B. I Nr. 96a.
[3]) Het lied in de Middeleeuwen, S. 345. Antw. Liederb. Nr. 62. Horae Belgicae Nr. 43.
[4]) Bartsch, altfr. Rom. u. Pastour., Romanzen Nr. 38, 30b, 63. Pastourellen Nr. 30, 56, 80—88, 87, 96, 97, 102, 5 (S. 232).

Digitized by Google

Wir besitzen ein Gedicht aus der Troubadourzeit, ein Sendschreiben Arnauts von Marueil [1]), woraus hervorgeht, daß schon damals eine schöne Frau weiße Hände haben sollte; die deutschen Minnesänger dachten es sich nicht anders. Kristân von Hamle stellt sich vor, daß „sine frowe begunde bieten ir wîzen hende nâch iuwern bluomen wolgetân." [2]) Bei den westeuropäischen Völkern ist seitdem die schöne Frauenhand immer weiß. Der Ausdruck: „Er nahm die Liebste bei der Hand" ist ebenfalls seit altersher gebraucht worden; er findet sich z. B. bei dem altfranzösischen Sänger Audifroi li Bastars: trueve en un leu soutain s'amie Beatris, si la prent par la main." [3]) Die Redensart entspricht aber so ganz den natürlichen Verhältnissen, liegt eigentlich so auf der Hand, daß sie von jedem Dichter angewandt werden konnte, ohne daß er sie von Vorgängern übernommen zu haben brauchte. Es ist denn auch gar nicht verwunderlich, daß im französischen, deutschen und niederländischen Volkslied die fast gleichlautende Zeile: „*Je la prins par sa main blanche*, er nahm sie bei der Hände, bei ihr schneeweißen Hand, hi nam dat maechdeken bider hant, bi haer sneewitte handen", viele Male wiederkehrt.

Sowohl der französische, deutsche als holländische Jüngling führt seine Geliebte „par sa main blanche au joly bois" [4]), oder „par sa main blanche" auf ein Zimmer, [5]) zu seiner Mutter, [6]) in das Kloster, in die Kirche. [7])

Weitere Einzelheiten brauchen hier nicht verzeichnet zu werden, da in Beilage IV S. 236 alle auffindbaren Zeilen aufgenommen worden sind.

* * *

---

[1]) Übersetzung von Diez, die Poesie der Troubadours, Zwickau 1826, S. 160: Und Kinn und Hals und Brust so weiß, wie frischer Schnee und blühend Reis, Und dann die Hände schön und blank zusammt den Fingern zart und schlank ....

[2]) Bartsch-Golther, Deutsche Liederdichter, S. 178; vgl. Kristân von Lupin, S. 351, Hadloub, S. 338.

[3]) Bartsch, altfr. Rom. u Past., Audifroi li Bastars, S. 64; vgl. S. 191.

[4]) We. S. 7, 297,; E. u. B. I Nr. 42d, 70; v. D. I Nr. 63, II Nr. 288, 296.

[5]) Do. S. 203; Tie. S. 93, 133; E. u. B. II Nr. 811; v. D. I Nr. 71.

[6]) E. u. B. I Nr. 86; v. D. I Nr. 44.

[7]) Tie. S. 310; E. u. B. II Nr. 916.

Digitized by Google

Nach dem Vorhergehenden darf als feststehend angenommen werden, daß Ausdrücke und Redensarten aus der altfranzösischen Dichtung als traditionelle Zeilen in den Volksliedern der Franzosen, Deutschen und Niederländer auftreten. Merkwürdig ist nun aber, daß das deutsche und niederländische Volkslied feste Zeilen aufweist, die nicht in den von mir untersuchten französischen Volksliedern vorkommen, wohl aber in den mittelalterlichen Romanzen und Pastourellen. Das sind vor allem zwei Redensarten mit erotischer Bedeutung: „*Als er seinen Willen getan hatte* . . . . (doen hi zijn willeken hadde gedaen)" und „*er breit sein Mantel in das Gras, er bat sie, daß sie zu ihm saß* (hi namse in sinen armen, hi swanckse al in dat gras)".

Die erste Zeile lautet meistens so, wie oben angegeben wurde, doch wechselt der Ausdruck „seinen Willen tun"[1]) mit „sein Wille ist ergangen[2]), geschehen[3]), erfüllt[4]), sie gab ihren Willen drein.[5]) Nebenbei sei bemerkt, daß im Neuhochdeutschen „einem zu Willen sein" noch die stark erotische Bedeutung hat. Übereinstimmend mit dem Deutschen heißt es im holländischen Volkslied: „zijnen willen doen"[6]); nur einmal fand ich „als ik mijn loose wille met dees fiere maagd hadde volbracht."[7]) Im Altfranzösischen kennzeichnet der Ausdruck „je de li mes volonteis", „quant que voloie fis" das Verhältnis zwischen dem „cavalier" und der Hirtin, dem Dorfmädchen. „Car si fin et franc trovei l'ai/et del tout a ma volentei" singt Josselins de Dijon[8]), „et sor l'erbe la getai, si en ai fait mes voloirs", dichtet ein Unbekannter.[9])

Der zweite der oben erwähnten Ausdrücke verdankt seine Entstehung der erotischen Rolle, die das Gras in der Volks-

---

[1]) E. u. B. I Nr. 17, 131*b*, 158b.
[2]) Ebenda, Nr. 34.
[3]) Ebenda, Nr. 143.
[4]) Ebenda, Nr. 150a.
[5]) Ebenda, Nr. 150*b*.
[6]) v. D. I Nr. 15, 27, 30, 39, 54; II Nr. 271.
[7]) v. D. I Nr. 69.
[8]) Bartsch, altfr. Rom. u. Past., Rom. Nr. 70.
[9]) Ebenda, Past. Nr. 11, 14, 16, 19, 49, 51, 64.

Digitized by Google

poesie spielt. „Ins Gras gehen, grasen, in het groen gaan" sind bildliche Ausdrücke für „das Liebesspiel treiben". [1]) Es ist deshalb auch keine unschuldsvolle Einladung, wenn einer seinen Mantel in das Gras ausbreitet und ein Mädchen bittet, sich zu ihm zu setzen. [2]) Die holländische Lesart dieses Liedes liefert einen deutlichen Beweis davon, daß man bei der Anwendung traditioneller Zeilen gar nicht mehr an die ursprüngliche Bedeutung dachte. Der Reiter „spreijde sinen mantel al in dat groene gras, si speelden een spel van goeden", und .... dabei befanden sie sich in einem Zimmer. [3])

Im altfranzösischen Lied wird die Redensart so häufig angewendet, daß man sie da mit Recht schon formelhaft nennen könnte. Ich führe nur ein paar Beispiele an: „Ne vo plux a li tencier, ains l'ai sor l'erbe getee; [4]) entre mes biaus bras la pris, sor la fresche herbe l'assis." [5])

Man muß sich umsomehr darüber verwundern, daß im französischen Volkslied der Gedanke an diesen Ausdruck bis auf einige Spuren erloschen ist. Nur in den von G. Paris herausgegebenen „Chansons du XVe siècle" finden sich einige Lieder, worin von einer „verte cotte" die Rede ist, deren grüne Farbe auf das Liegen im Grase zurückgeführt werden muß. Der Strophe: „Que plus n'allons à la petite porte, luy et moy à mynuit, quérir la verte cotte" [6]) liegt also derselbe Gedanke zu Grunde als den betreffenden deutschen Fassungen.

Wo übereinstimmende Zeilen nur im deutschen und holländischen Volkslied nachgewiesen werden können, ist dies aus der nahen Verwandtschaft beider Volkslieder überhaupt zu erklären. Kalff hat sich ausführlich darüber verbreitet; ich darf für diese Zeilen also auf sein grundlegendes Werk verweisen. [7])

---

[1]) vgl. Wentzel, Symbolik im deutschen Volkslied, S. 39; E. u. B. II, Nr. 1048, 1049; v. D. I Nr. 106, II Nr. 272B.
[2]) E. u. B. I Nr. 41ab, 42abdh, 71ad, 195.
[3]) v. D. II Nr. 291; vgl. Kalff, S. 439.
[4]) Bartsch, Rom. u. Past., Past. Nr. 4.
[5]) Ebenda, Nr. 6; vgl. Rom. Nr. 69, Past. Nr. 8, 9, 11, 17, 39, 67, 69; S. 254, Nr. 19, 26, 42.
[6]) Pa., S. 81, ebenso S. 24, 136.
[7]) vgl. Kalff, S. 251—386.

Digitized by Google

Es betrifft folgende: „*Was zog er aus der Tasche?* (Wat trok hij uit zijnen zak?); *Mein Kopf tut mir so weh!* (Mijn hoofd doet mi so wee!); *Wir trinken den kühlen Wein — es ging ein Mägdelein zum kühlen Wein.* (Wij drinken den coelen wijn.), was meistens eine erotische Bedeutung hat.
Mit den beiden oben erwähnten finden sich diese Zeilen vollständig in Beilage V, VI, S. 236.

* * *

Schließlich muß noch auf eine traditionelle Ausdrucksweise aufmerksam gemacht werden, die für alle drei Volkslieder, die französischen, deutschen und niederländischen, typisch ist. Es handelt sich dabei weniger um eine Zeile als um eine ganze Strophe, nl. die *Schlußstrophe.*
Der Dichter stellt die Frage: „Wer ist (es), der uns das Liedlein sang?" „Qui a fait la chansonnette?" und er antwortet: z. B.: „Ein Reutersmann;[1]) Un bon garçon d'Orléans."[2]) Der fragende Satz wechselt mit dem bestätigenden: „Der uns das Liedlein hat gemacht," . . .,[3]) welche Form im Niederländischen die gewöhnliche ist. Statt „sang" kommt im Deutschen vor „erdacht"[4]) und „gemacht"[5]), im Französischen statt „fait" composé"[6]) und „disoit"[7]); im Niederländischen statt „sanc" „dichte"[8]) und „maecte"[9]) oder „schreef."[10]) Die Hinzufügung „eerstwerf", die im holländischen Volkslied sehr gebräuchlich ist, kann darauf hinweisen, daß der Sänger auch der Dichter ist.[11]) Deutsche Sänger geben oft an, daß sie eine

---

[1]) E. u. B. I Nr. 61a, 65b, 67b, 71c, 138b, 173c.
[2]) We. S. 24, 25, 281, 293, 409, 411, 432, 439, 460, 485; Tie., S. 382, 393, 411, 414.
[3]) E. u. B. I Nr. 464, 139b, II Nr. 755, 858.
[4]) E. u. B. I Nr. 68a, II Nr. 766a.
[5]) E. u. B. I Nr. 139b, II Nr. 419e, 755, 799.
[6]) Tie. S. 133, 400, 406, 418.
[7]) We. S. 333.
[8]) v. D. I Nr. 24, 69, 70, 118, 192, 216, 241, II Nr. 252, 279, 287.
[9]) v. D. I Nr. 75, 116, 251.
[10]) v. D. II Nr. 444.
[11]) z. B. v. D. I Nr. 213; vgl. Kalff, Het lied in de Middeleeuwen, S. 636.

Digitized by Google

Vorlage umgearbeitet haben, sie fügen dann die Worte „von neuem, frei" hinzu. [1])

Schließlich gibt es noch eine geringe Anzahl Lieder, worin der Sänger in einfach erzählender Form mitteilt: „Das Liedlein sang (dichte) z. B. ein Reiter jung, [2]) Ceste chanson fut faicte d'une fillette," [3]) oder worin der Verfasser seinen Namen nennt. [4])

Obwohl nicht mit Sicherheit zu sagen ist, wo diese „Verfasserstrophen" zuerst gebraucht wurden, fühlt man sich geneigt, ihren Ursprung auch wieder in den alten französischen Liedern zu suchen. Eine gewöhnliche Schlußformel darin ist: „.... et chantoit: dex, ke ferai!" [5]) oder „.... mais tos les jors de ma vie/ ceste chanson chantere: bien doit soffrir les dongiers son mari qui amors a tout a sa volonte." [6]) Es entwickeln sich daraus Strophen wie: „Robin, ke fiencie l'ai.joie en ai, si en chanterai/ ceste chansonnette: en non deu, j'ai bel ami, cointe et joli, tant soie je brunete" [7]), „et je, qui ceste chancon fis/sor la rive de mer pansis, comanz a deu bele Aelis" [8]); „la moienne par baudour fu vestue .... et chantoit cest chant novel." [9]) Wenn hier auch individuelle Äußerungen vorliegen, darf man daraus doch schließen, daß bei den altfranzösischen Sängern allmählich die Sitte entstand, am Ende ihres Liedes anzugeben, daß sie die Autoren waren. Aus dem hinzugefügten „novel" im letzten Beispiel geht überdies hervor, daß sie ebenso wie ihre späteren Nachfolger auf die Urheberschaft einen gewissen Wert legten.

---

[1]) E. u. B. I Nr. 100a, 116a, 117b, 119a, 135a, 144, 154, II Nr. 395b, 401, 438; v. D. II Nr. 291, 423. Vgl. J. Meyer, Kunstlieder im Volksmund, S. CXXXIV.
[2]) E. u. B. I Nr. 63b, 65a, 137a, 153a, II Nr. 419c, 436a, 742, 799, 808.
[3]) We. S. 135.
[4]) v. D. I Nr. 142, 146, 149, 181.
[5]) Bartsch, Rom. u. Past., Rom. Nr. 53ab, 56.
[6]) Ebenda, Rom. Nr. 41, vgl. Past. Nr. 170.
[7]) Ebenda, Past. Nr. 5.
[8]) Ebenda, Rom. Nr. 10.
[9]) Ebenda, Rom. Nr. 21.

Digitized by Google

II. DIE ZAHLENSYMBOLIK

Nicht nur im Volkslied, sondern in allen Äußerungen des Volkslebens und der Volkskunst spielen traditionelle Zahlen eine große Rolle. Auf den ersten Blick scheint das einzige Gesetz, wodurch das Volk sich bei ihrer Anwendung leiten läßt, die Willkür zu sein. Eine nähere Betrachtung zeigt aber, daß dabei doch ein gewisses System vorherrscht, daß es sich hauptsächlich um vier Zahlengruppen handelt und zwar um die Gruppe von 3 (3, 30, 300, 6, 9, 12), von 7 (7, 70), von 4 (2, 4, 40) und von 5 (5, 10, 500, 15, 25).
Man hat oft nach der Ursache dieser so vielfachen Anwendung geforscht. Okkultisten nehmen einen mystischen Zusammenhang zwischen dem Volksglauben und den Zahlen an. Sie glauben, daß das Volk ihnen einen geheimnisvollen Einfluß auf sein Leben zugeschrieben hat und daß sie ihm Symbole eines übernatürlichen Waltens waren.
In einer geringen Anzahl sehr alter Volkslieder mögen die Zahlen nun in der Tat eine symbolische Bedeutung haben, in den meisten Fällen ist davon wenig zu bemerken, weil sie offenbar zu traditionellen Zahlen ohne tiefern Sinn geworden sind, die man fast gedankenlos gebraucht.
Dennoch darf bei der Beurteilung ihrer Bedeutung im Volkslied die Tatsache nicht negiert werden, daß von den ältesten Zeiten her durch Zahlen ein geheimnisvolles, okkultes Verhältnis zwischen den Dingen und der Natur ausgedrückt wurde. „Het getal heeft een zeker vermogen, een zekere macht, die niet uitgedrukt wordt door het cijfer of symbool, gebruikt om alleen de hoeveelheid aan te geven. Dit vermogen berust in een okkult verband, dat bestaat tusschen de betrekking der dingen en de beginselen in de natuur, waarvan deze de uitdrukking zijn." [1]) Oder wie es in einem bekannten okkultischen Werk heißt: „De ouden stelden door getallen en letters

[1]) Seraphial, de Kabbala der getallen, Amsterdam 1915, S. 5.

Digitized by Google

de geheele schepping voor en wel op zulk een wijze, dat de ingewijde, die de leer der cijfers, letters, symbolen verstond, alle occulte werken kon verstaan." [1])
Man führt die nur dem Wissenden verständliche Bedeutung der Zahlen auf die hebräische Kabbala, und Pythagoras zurück. [2])
Damit soll aber nicht gesagt sein, daß die Beliebtheit der Zahlen im Volkslied und ihre Bedeutung unmittelbar darauf zurückgeht. Eher käme eine andere Quelle in Betracht, nl. die Bibel, und zwar sicher was die Zahlen 3 und 7 betrifft. Wenn man bedenkt, daß im 16. Jht. der Inhalt der Bibel Gemeingut aller wurde, daß von dieser Zeit an die Moralgesetze der Bibel das Leben und die Taten unzähliger Menschen bestimmten, daß es noch jetzt unter dem Volk in kirchlich-religiösen Kreisen Personen gibt, die eine überraschend genaue Kenntnis von allen Einzelheiten in der Bibel besitzen, wenn man außerdem weiß, daß z. B. die Zahl 3 nach Trommius [3]) 202 mal in der Bibel genannt wird, dann braucht es nicht Wunder zu nehmen, daß das Volkslied in der Anwendung der Zahlen in hohem Maße den Einfluß der Bibel erfuhr. Dabei kommt es wenig darauf an, daß *die Zahl drei* als die Verbindung des Aktiven-Positiven-Männlichen mit dem Passiven-Negativen-Weiblichen und dem Neutralen, nicht nur in der christlichen Tradition eine wichtige Rolle spielt, worin sie die heilige Dreifaltigkeit symbolisiert, sondern in allen Weltreligionen.
Es wäre aber falsch zu glauben, daß immer, wo im Volkslied von drei Dingen usw. die Rede ist, biblischer Einfluß angenommen werden muß. Dies ist meistens nur der Fall in religiösen Volksliedern, in solchen, die mit religiösen Stoffen zusammenhängen oder in denjenigen, die etwas Unheimliches, Unbegreifliches, Übernatürliches ausdrücken wollen.
Meistens bezeichnet 3 nicht genau drei Dinge, sondern eine

---

[1]) F. Bezemer, de Gangliën-Psyche, inleiding tot de studie der occulte wetenschappen, Amersfoort 1900, S. 140.
[2]) Wentzel, Symbolik im deutschen Volkslied, S. 21, 22; Bezemer, S. 139—146. Henri Collet, Le Mysticisme musical espagnol, Paris, 1913, S. 13—17.
[3]) Nederlandsche concordantie des Bijbels van Trommius, 3e druk, Rotterdam o. J.

Digitized by Google

geringe Anzahl, einige. Ist es doch die erste Zahl, womit man eine Mehrheit ausdrücken kann. Zwei ist nur das andere als, der Gegensatz zu, eins; erst „drei stellt auf schematische Weise einen Klimax dar." [1])

So „unlöslich ist drei mit dem Volksdenken zusammengewachsen, daß nicht nur aller guten Dinge, sondern aller Dinge überhaupt drei sind. Fliegende Blätter mußten nun einmal den Titel tragen: „Drei schöne Lieder", auch wenn sie deren vier enthielten." [2])

Folgende Beispiele mögen dies erläutern.

Drei Engel steigen aus dem Himmel herunter, um die heilige „Catherine" zum Paradiese zu führen (Do. S. 393, Tie. S. 95); drei Engel in der Gestalt von drei Täubchen holen die Kinderseele, nachdem „Mijnheerke van Bruijndere casteel" das Kind getötet hat (v. D. I Nr. 17G); drei Engel entstehen aus den Blutstropfen, die auf den Boden spritzen, als der Wassermann der schönen Dorothee den Kopf abgeschlagen hat (E. u. B. I Nr. 1c); [3]) „drü Tübeli chride wiß" fliegen mit der Seele des Roni Sattel ins Himmelreich (E. u. B. I Nr. 59b). [3])

Die Seele des Herrn „van Bruijndere casteel" wird von drei Teufeln geholt (v. D. I Nr. 17G); drei Nägel muß der Schmied einschlagen, bevor sein Töchterchen, das der Teufel verwandelt hat, entzaubert wird (E. u. B. I Nr. 11b); dreimal tanzt der Teufel mit der untreuen Braut und dann fliegt er mit ihr zum Fenster hinaus (E. u. B. I Nr. 211acd); drei Ellen Leinwand soll Mephisto Faust beschaffen (E. u. B. I Nr. 220). [4])

Kirchliche und heilige Handlungen geschehen dreimal.

Das Mädchen, dem der „capitaine" nachstellt, betet zu Gott, zu der Muttermagd, zu dem Erzengel Michael, [5]) dreimal

---

[1]) J. de Vries, Over den stijl der volksvertelsels, in: Vragen van den Dag 1923, S. 96; D wetenschap der sprookjes, in: Vragen des Tijds 1924, S. 346. Vgl. G. Donciuex, Le roman céro populaire, Paris, 1904, S. XXV: „pour marquer une action itérative, déjà les poètes latins classiques usaient de l'adverbe numéral „ter".

[2]) J. Meier, Kunstlieder im Volksmunde, Halle 1906, S. VI.

[3]) Vgl. Offenbarung 8, 3.

[4]) Vgl. Hesekiel 40, 48; 41, 22.

[5]) Vgl. 2 Korinther 12, 8.

Digitized by Google

ruft der „capitaine" ohne sie erwecken zu können, drei Messen läßt er lesen (We. S. 73); als Madeleine die drei Worte der Sermon gehört hat, fällt sie bewußtlos hin (Do. S. 151); nach drei Tagen wird die arme Frau, die Jesus Speisen gereicht hat, ins Paradies geführt[1]) (Do. S. 368, Tie. S. 93); drei Finger legt der heilige Nikolaus auf den „saloir", worin vor sieben Jahren drei Schüler hineingesteckt wurden (Do. S. 378, Tie. S. 38); drei „grains de froment" ißt Jesus und drei „gouttes d'eau" trinkt er (Tie. S. 91).

Als drei Sterne vom Himmel herabgefallen sind, sterben die drei Töchter der Witwe, die drei Königstöchter (E. u. B. I Nr. 218ab). Der „stoute Roland" springt erst aus dem Bette, als „de dochter uit Engeland aan zijn handen drij rozenkransen en aan zijn voeten drij rozenhoeden" gelesen hat (v. D. I Nr. 1C). Es ist wohl eine Erinnerung an den Zeitraum von drei Tagen zwischen der Kreuzigung und der Auferstehung Jesu, wenn in einigen Volksliedern eine Gestorbene nach drei Tagen aus dem Grabe aufersteht, oder nach dieser Zeit drei Blumen (Lilien, Rosen, Nelken) aus dem Grabe wachsen. „La belle" hat drei Tage im Grabe gelegen „pour son honneur garder" und dann tritt sie wieder unter die Lebenden (Do. S. 273, Tie. S. 122); nach drei Tagen holt ein Engel den unschuldig gehängten Knaben vom Galgen (v. D. I Nr. 18).

Da nach uralter Volksanschauung die Seele des Gestorbenen in der Blume wohnt, die aus dem Grabe wächst, symbolisiert das Aufschießen einer Blume (Rose, Nelke) drei Tage nach der Beerdigung, worauf manchmal noch die Worte stehen: „sie (er) ist bei Gott", ebenfalls die Auferstehung (E. u. B. I Nr. 19c g, 42g, 107b, 109e, 110a).

Vielleicht hängt es auch damit zusammen, daß nach einer Krankheit oder nach einer Begegnung mit einer Fee in drei Tagen der Tod eintritt. König Renaud hat die Wahl in drei Tagen zu sterben oder sieben Jahre im Bett zu leiden (Do. S. 99); die scheintote Mutter wird nach drei Tagen zu Grabe

---

[1]) Vgl. Ev. Matthäi 28, 40 u. 63.

Digitized by Google

getragen (E. u. B. I Nr. 196b); die Geliebte stirbt nach drei Tagen (E. u. B. I. Nr. 201ac).
Eine biblische Reminiszenz liegt vor in dem Lied des „Monsieur de Vendôme", den Ritter Bois-Gille beschuldigt: „devant la jeune reyne trois fois me démentis." [1])
An eine geheimnisvolle, übernatürliche Bedeutung der Zahl drei hat man zu denken, wenn Renaud drei Tage und drei Nächte weder ißt noch trinkt, nachdem er die Ringe als Beweis von der Untreue seiner Gemahlin empfangen hat (Do. S. 217); wenn der Stab des Papstes nach drei Tagen grün wird (E. u. B. I Nr. 17ac); wenn die scheintote Mutter noch drei Tage zu leben hat (E. u. B. I Nr. 196a), wenn der böse Bruder „schön Adelheid" drei Tage und Nächte schlägt (E. u. B. I Nr. 186d); wenn nach drei Tagen ein Engel erscheint (v. D. I Nr. 18). Wie Faust dreimal „herein" sagen muß, bevor Mephisto ins Zimmer tritt, klopft ein Toter, den ein „jeune homme de famille" eingeladen hat, dreimal an die Tür, bevor man ihn einläßt (Tie. S. 154). So kann ein Jüngling seiner Braut erst mitteilen, daß er fünf Jahre im Heer zu dienen hat (Tie. S. 283) und hört ein anderer erst, daß seine Geliebte krank ist (Tie. S. 115), oder daß sie ihn nicht einlassen will (Tie. S. 251), nachdem er dreimal angeklopft hat.
In einem deutschen Lied wirft ein Bursche drei „Lilgenblättlein" ins Fenster um seiner Liebsten zu erkennen zu geben, daß er zu ihr kommen möchte (E. u. B. II Nr. 803).
Sehr oft kommt es vor, daß man irgendwelche Handlung dreimal verrichten muß, um ein übernatürliches Ereignis eintreten zu lassen. Drei „coups d'éperon" gibt der Bruder aus Paris seinem Pferd, damit es so schnell läuft wie der Wind (Do. S. 208); dreimal bläst Renaud ins Horn, bevor „la blanche biche" gefangen wird (Do. S. 235); ein Mädchen muß dreimal herumspringen, ehe sie ihre Pantöffelein findet (E. u. B. I Nr. 120d); [2]) dreimal am Tage bringt das Knäblein der Mutter im Grabe

[1]) Vgl. Ev. Matthäi 26, 34.
[2]) Vgl. 2 Könige 13, 18; König Joas schlägt mit einem Pfeil dreimal die Erde und wird die Syrer dreimal schlagen.

Digitized by Google

Speisen (E. u. B. I Nr. 196a); dreimal sticht der Vater den Spaten in die Erde und jedesmal sprießt eine Lilie hervor (v. D. I Nr. 41B).
Drei Rosen fallen einem Mädchen in den Schoß, sie sind ihr ein Zeichen, daß ihr Schatz gestorben ist (E. u. B. I Nr. 203a, 205a); drei schwarze Raben — die schwarze Farbe des Unglücksvogels steigert das Unheimliche — kündigen jemand an, daß sein Bruder erschlagen worden ist (E. u. B. I Nr. 45). Ein Vater sieht drei Lichter brennen, er hört drei Schülerknaben singen, nun weiß er sicher, daß seine Tochter nicht mehr lebt (E. u. B. I Nr. 109b). Christinchen, die Unglücksbraut, sieht drei Rosen im Garten, drei Bretter von der Brücke schieben zurück und sie ertrinkt im Rhein (E. u. B. I Nr. 2f).

* * *

War die Möglichkeit vorhanden, daß es sich in den vorigen Beispielen wirklich um drei Gegenstände usw. handelte, die folgende Übersicht wird zeigen, daß das Volkslied die Zahl 3 gleichsam unbewußt anwendet, ohne sich um ihren eigentlichen Wert zu kümmern.
Weshalb nun gerade 3 Mühlen irgendwo stehen müssen, oder gut gezählt, 3 Mörder auftreten oder 3 mal geschrieen wird, ist nicht zu erklären. Man muß annehmen, daß das Volk in dem Bedürfnis, eine geringe Anzahl zu nennen, unbewußt die erste Zahl gebraucht, die eine Mehrheit ausdrückt.

Es werden erwähnt:

3 Brüder:	*Do.* S. 44, 189; *G. Pa.* S. 41. *E. u. B.* I Nr. 38a, 39ac, 41h, 119a, 174i, II Nr. 482. *v. D.* I Nr. 27, II Nr. 290.
3 Schwestern:	*Tie.* S. 124. *E. u. B.* I Nr. 157a. *v D.* II Nr. 284B.

Digitized by Google

3 Töchterlein:	*Tie.* S. 186; *Si.* S. 175. *E. u. B.* I Nr. 182a. *v. D.* I Nr. 40, II Nr. 398.
3 Mädchen:	*Tie.* S. 183; *Si.* S. 416, 428, 442; *G. Pa.* S. 115; *We.* S. 23, 156, 315, 377. *E. u. B.* I Nr. 1e. *v. D.* I Nr. 31B.
3 Jungfrauen, Fräulein, Frauen; demoiselles, dames; vroukens:	*Tie.* S. 175, 194; *Si.* S. 151, 493, 425; *G. Pa.* S. 24, 79, 85; *We.* S. 89, 205, 272; *Do.* S. 50, 208, 453. *E. u. B.* I Nr. 2, 3, 74c. 194a, II Nr. 377, 418b, 749, 865, 905. *v. D.* I Nr. 220, II Nr. 271, 299.
3 Freunde:	*Tie.* S. 304. *E. u. B.* I Nr. 180. *v. D.* II Nr. 295.
3 Kinder:	*Tie.* S. 96; *We.* S. 188; *Do.* S. 208, 378. *E. u. B.* I Nr. 209d.
3 Reiter; cavaliers:	*Tie.* S. 101, 146; *Si.* S. 169, 195. *E. u. B.* I Nr. 42h, 63b, 109e, II Nr. 756a. *v. D.* I Nr. 217C, II Nr. 295.
3 Gesellen; compagnons, garçons, gars:	*Tie.* S. 127, 192, 272, 382, 400, 411; *Si.* S. 63, 430. *E. u. B.* I Nr. 119ac, II Nr. 424a. *v. D.* I Nr. 12.
3 Herren; jeunes hommes; lantsheeren:	*G. Pa.* S. 79; *Do.* S. 254. *E. u. B.* I Nr. 45, 58a. *v. D.* I Nr. 10, II Nr. 288, S. 1032, Nr. 414.

Digitized by Google

3 Soldaten, Regimenter; conscrits, capitaines usw.	*Tie.* S. 118, 122, 304, 394, 406, 411, 459, 506; *Si.* S. 219. *We.* S. 106, 113; *Do.* S. 46, 431. *E. u. B.* I Nr. 65b, 115a, 132, II Nr. 852.
3 Ritter, Grafen; galans	*We.* S. 374, 483; *Tie.* S. 457. *E. u. B.* I Nr. 57a, 89a.
3 Mörder:	*We.* S. 9. *E. u. B.* I Nr. 57b—e, 58a.
3 Berufe:	*Tie,* S. 97, 183; *Si.* S. 149, 268, 401. *E. u. B.* II Nr. 766e.
3 Mühlen:	*Si.* S. 45; *We.* S. 1. *E. u. B.* I Nr. 104.
3 Rosse:	*Tie.* S. 170; *We.* S. 15, 188. *E. u. B.* I Nr. 63b.
3 Vögel:	*We.* S. 33, *Si.* S. 117. *E. u. B.* II Nr. 418a. *v. D.* I Nr. 4D.
3 fleurs d'amours:	*Tie.* S. 237; *G. Pa.* S. 9; *We.* S. 153 197, 249; *Do.* S. 6.
Eine Handlung geschieht den 3. Tag, dauert:	
3 Tage oder (und) 3 Nächte:	*Tie.* S. 108, 118, 130, 271, 283, 294; *Si.* S. 207; *We.* S. 90, 303, 306, 367, 457. *E. u. B.* I Nr. 12, 16a, 29, 41f, 61a—g, 67b, 92, 93b, 106, 107a, 178, 186a—e, 211a, II Nr. 313b, 455a, 725, 750. *v. D.* I Nr. 14a, 42, 48, II Nr. 321.
3 Jahre:	*Tie.* S. 420. *E. u. B.* I Nr. 52e, II Nr. 591, 845. *v. D.* I Nr. 21.

Digitized by Google

3 Monate, Wochen: *Si.* S. 16, 117, 265, 270; *We.* S. 58, 173, 215, 333.

Eine Handlung geschieht

3 mal: *Tie.* S. 115, 152, 154, 251, 283, 326, 368, 470; *We.* S. 81, 89, 116, 157, 170, 229, 354, 367, 414, 481; *Do.* S. 254, 317, 399.
E. u. B. I Nr. 141a, II Nr. 615, 821, 823, 844.
v. D. I Nr. 41, 229, II Nr. 384D.

Damit ist keineswegs die Zahl der Dinge usw., die immer zu dreien auftreten, erschöpft. Es könnten deren noch ohne die geringste Mühe gut zwanzig hinzugefügt werden, die in einer der drei Sprachen oder in zwei einmal oder mehrere Male vorkommen.

* * *

Derselbe Gedankengang, aus dem sich der oftmalige Gebrauch der Zahl drei erklärt, liegt auch wohl der Vorliebe für ein Vielfaches dieser Zahl zu Grunde. Die Zahlen 30 und 300 bezeichnen immer eine größere oder große Menge, wie aus folgenden Beispielen hervorgeht. Als einige „garçons" die Mädchen, die sie eingeladen hatten, die Zeche bezahlen lassen wollten, bestellten diese noch 30 „bouteilles de vin" (Tie. S. 192). Ein junger Mann heiratet eine alte Bauernfrau, weil sie „trenta tonneaux de vin, trenta copes de froment et trenta vaches" hat (Tie. S. 197). „La belle voit venir un' barque de trente matelots" (Tie. S. 174, Si. S. 186, Do. S. 448); Marjoleine hat „bien quinze ou trente tous de bons compagnons" (Tie. S. 177). Dreißig Jahre hat ein Soldat im Heere gedient (Tie. S. 425); ein Jüngling, der oben auf dem Berge ein Haus gebaut hat, ruft aus „je n'ai qu'une chemise depuis au moins trente ans" (Si. S. 422). „Trente abbés vont devant chantant", als die Tochter des Königs Loys gestorben ist (Do. S. 77); Pierre de Grenoble findet seine tote Geliebte „accompagnée de trente dames, de vint cordeliers" (Do. S. 327).

Digitized by Google

In einem deutschen Volkslied hütet ein Mädchen „an dreißig Stück Kühe", als Rübezahl kommt (E. u. B. I Nr. 3), in einem anderen reitet der Ritter mit Schondilg „den Tag dreißig Meilen lang" (E. u. B. I Nr. 41h).
„La jolie batelière" sagt dem „beau mossieu: pour trois cents francs mes amours sont les vôtres" (Si. S. 162). Ein Mörder will für die Frau des Müllers dreihundert Taler bezahlen (E. u. B. I Nr. 58a); ein Vater will seinen Sohn, der im Turm gefangen liegt, für dreihundert Gulden und dreitausend Taler loskaufen (E. u. B. I Nr. 61a—c). Ein anderer bietet dem Edelmann 300(600) Lämmlein, wenn er seinem Sohn das Leben schenken will (E. u. B. I Nr. 43a). „Curante Margretlein" verlangt von der Mutter 300 Gulden, damit sie dem „Schuhknecht" nachgehen kann (E. u. B. I Nr. 71c). Der gefundene Knabe Benedix droht seinem Pflegevater „heut' noch dreihundert Meilen zu gehen", wenn der nicht gestehen will, daß er sein Vater ist (E. u. B. I Nr. 12).
Im niederländischen Volkslied ist *dreiunddreißig* eine beliebte Zahl.
Meester Hillebrant „wil te lande rijden, ... in drieendertich iaren vrou Goedele niet en sach" (v. D. I Nr. 5).[1]) „De wachter", der „de maghet en haer lief dood vindt", ruft aus „in drieendertich jaren noit nacht viel mi so lanc" (v. D. I Nr. 44). In einem Fischerlied heißt es: „Alle die willen naer Island gaen, om kabeljouw te vangen, ... tot driendertig reyzen, zy zyn nog niet moe" (v. D. I Nr. 231).
Auch *sechsunddreißig* wird in derselben Bedeutung gebraucht, besonders im französischen Volkslied. „Mijnheerken van Maldeghem" bläst in sein Horn und sechsunddreißig Räuber kommen aus dem Wald zum Vorschein (v. D. I Nr. 11BC). Die Nachtigall gibt einem Mädchen, dessen Geliebter schon lange Jahre fort ist, den Rat: „habill'toi en guerrier, tu marcheras . . . . trente-six jours entiers" (Tie. S. 136). Madeleine trägt eine Schürze „de trente-six couleurs" (Do. S. 171); eine Frau trinkt mit ihren Freundinnen sechsunddreißig Flaschen

[1]) Die deutsche Fassung hat hier „zweiunddreißig Jahre". (E. u. B. I, Nr. 22).

Digitized by Google

Wein, und wird von ihrem Manne überrascht (Si. S. 473). In einigen Liedern wird in derselben Bedeutung wie drei die Zahl *sechs* gebraucht. Ein Soldat kehrt aus dem Kriege heim, nachdem er sechs Jahre gedient hat (E. u. B. I Nr. 191a); der grausame Bruder läßt „sechs Roß und Wagen" spannen um seine Schwester zu holen (E. u. B. I Nr. 186a). Ein Bursche findet seine Geliebte im Walde tot und klagt: „Wo nehm ich nun sechs Träger her?" (E. u. B. I Nr. 96de)[1]); eine reiche Frau verweigert den sechs Kindern ihrer armen Schwester sechs Stücklein Brot (E. u. B. I Nr. 209a).

* * *

Wentzel hat beobachtet, daß im deutschen Volkslied die Zahl drei nahezu zweimal so oft angewandt wird als sieben.[2]) Meine Beobachtungen decken sich ungefähr mit den seinigen, was das deutsche und holländische Volkslied betrifft. Für das französische konnte ich nach Prüfung von etwa tausend Liedern feststellen, daß *die Zahl 7*, die hier aber doch als „une foule plus nombreuse" gilt,[3]) einmal vorkommt, gegen 3 viermal. Die Ursache dieses verschiedenen Verhältnisses beruht vielleicht auf einem Zufall, auf der Wahl der geprüften Lieder, aber sicher nicht auf einem Unterschied zwischen dem germanischen und romanischen Volksfühlen.
Bei allen hier in Betracht kommenden Völkern gilt 7 als eine heilige Zahl. Auch im Altertum war das schon der Fall; die kabbalistische Zahlenlehre sowohl als die Bibel schreiben ihr eine geheimnisvolle Kraft zu.[4]) Von altersher waren die 7 Planeten bekannt, von deren Einfluß auf das Leben und die Schicksale jedes Menschen die Astrologie noch heutzutage überzeugt ist. Alle orientalischen Völker kannten die Tonleiter

[1]) Die Anzahl Träger wechselt in den verschiedenen Fassungen von 2 (96a) bis 12 (96h).
[2]) Symbolik im deutschen Volkslied, S. 24.
[3]) Doncieux, Le romancéro populaire, S. XXVI.
[4]) Bezemer, De Gangliën-Psyche, S. 163; Seraphial, De Kabbala der getallen, S. 8; nach Trommius, Concordantie des bijbels, wird die Zahl 7 im Alten Testament 111 mal, im Neuen Testament 60mal genannt.

Digitized by Google

mit 7 Tönen; die siebensaitige Leier wurde das Symbol des Himmelsraums. [1])
In der häufigen Anwendung der Zahl 7 im Volkslied setzt sich also eine uralte Tradition fort. Wo sie im Zusammenhang mit einer göttlichen, heiligen oder biblischen Person genannt wird, haben wir selbstverständlich Einfluß der Bibel anzunehmen.
Jesus hat „sept ans déchaus marché pour faire pénitence" (Do. S. 63); „le pénitent" befiehlt Madeleine: „tu devras aller sept ans au désert de la montagne" (Do. S. 152), obschon die Buße der Madeleine in den ältesten französischen Quellen 30 Jahre dauert. [2]) Ebenso merkwürdig ist die Abweichung von der Bibel in dem religiösen Lied von Ritter Georg (E. u. B. III Nr. 2098); Theodorus ist da nur sieben Jahre alt, als er „Tags und nachts unsers Patrons Kapellelein besucht", während Jesus erst mit zwölf Jahren in den Tempel kam. Der heilige Nikolaus kommt nach sieben Jahren zurück und findet die Kinder, die sieben Jahre im „saloir" gelegen haben (Do. S. 378). Sieben Jahre ist auch die Pfalzgräfin Genoveva im Walde und betet sie zu Gott (v. D. I Nr. 46).
Der Jüngling, der mit den Waldvöglein aus dem Himmel herunterfliegt, singt der Mutter Maria „mit sieben Zungen gar lieblich Concordanz" (E. u. B. III Nr. 1922); sieben Fragen sind es, die nur Gott beantworten kann (E. u. B. III Nr. 2005). Eine Erinnerung an die Legende von den sieben Jünglingen zu Ephesus könnte man in dem Lied von den „sieben ungeratenen Söhnen" sehen, die „sieben ganzer Jahre" schliefen (E. u. B. I Nr. 215c).
Für die Beantwortung der Frage, worauf die große Vorliebe für die Zahl 7 beruht, auch in Liedern mit weltlichem Inhalt, kommt vor allem die Bibel und die Symbolik der katholischen Kirche in Betracht. [3]) Die Vermutung dürfte nicht unbe-

---

[1]) Vgl. Combarieu, Histoire de la musique, Paris 1920, S. 39.
[2]) Doncieux, S. 155.
[3]) Ich nenne nur die 7 heiligen Sakramente, Priesterweihungen, Haupttugenden und -sünden, die Schmerzen und Freuden Mariä: vgl. M. C. Nieuwbarn, Beknopt kerkelijk Handwoordenboek 2e druk, Tilburg 1910, Beilage neben S. 476.

Digitized by Google

gründet sein, daß die Zahl 7 durch diese Einflüsse sich so fest in die Seele des Volkes eingeprägt hatte, daß sie unwillkürlich ins Bewußtsein trat, wo man eine größere Anzahl Dinge als 3 und eine längere Zeitdauer als 3 Tage bezeichnen wollte. Es kommt sogar vor, daß die Ausdrucksweise des Volkslieds in einer Zeitangabe wörtlich mit der der Bibel übereinstimmt, was bei dem großen Einfluß der Bibel auf die Sprache eigentlich nicht Wunder zu nehmen braucht.
Ein Mädchen, das sich um des Geliebten Willen für aussätzig ausgibt, „cloofde haer borst, si en condense daerna in seven jaer ghesuijveren", sie lebte 7 Jahre in einem Häuschen allein und „ten einde van den seven iaer was si des ridders vrouwe" (v. D. I Nr. 22A). Die holländische Bibelübersetzung der Generalstaaten kennt ebenfalls den Ausdruck „ten einde van den zeven jaren." [1])
Wie Jakob Laban 7 Jahre diente um seine jüngste Tochter Rahel [2]), diente Hansl 7 Jahre bei einer schönen Frauen (E. u. B. I Nr. 76), diente ein Mägdelein 7 Jahre, obwohl ihre Schwester sie auf ein Jahr gedungen hatte (E. u. B. I Nr. 182a). Mutschelbeck erinnert sich, daß eine Köchin „bei ihm gewesen länger denn sieben Jahr" (E. u. B. I Nr. 104); „een knape" weigert sich, „mijn here van Lutsenborch te scieten", weil er „wel seven jaren tot zijnder tafelen ghegaen hebbe" (v. D. I Nr. 36). In den oben angeführten Beispielen, wie in der betreffenden Bibelstelle, drückt „dienen" das Behilflich-, Nützlichsein aus, jedoch mit der Nebenbedeutung „aus Liebe". Nun ist es aber merkwürdig, daß in einer großen Anzahl Volkslieder ein Dienstverhältnis, sei es in dem Sinne von Dienstbote-oder Soldatsein, durchgehends sieben Jahre dauert. Die meisten Soldatenlieder betonen aber durch die Angabe der langen Dienstzeit weniger das Beschwerliche des Kriegsdienstes als die Liebe des Soldaten und seiner Braut, die ihnen die Kraft gibt einander während dieser Wartezeit treu

[1]) 5 Mose 15, 1; Jeremia 34, 14.
Die Lutherübersetzung hat hier resp. „über sieben Jahre" und „im siebenten Jahre".
[2]) 1 Mose 29, 18.
Auf die Übereinstimmung zwischen diesem Lied und der biblischen Geschichte weist auch Wentzel hin (S. 30).

Digitized by Google

zu bleiben. Derselbe Gedanke liegt auch den Liedern zu Grunde, worin erzählt wird, daß der Geliebte sieben Jahre wandern muß, bevor er seine Braut wiedersehen kann.
Die Vermutung liegt nahe, daß in all diesen zusammenhängenden und aus einander hervorgehenden Liedern — sie finden sich übersichtlich geordnet in der am Ende aufgenommenen Beilage VII, S. 236 — die Bibel Einfluß ausgeübt hat.
Ein auffallender Unterschied zwischen den deutschen und französischen Soldatenliedern liegt darin, daß, wenigstens von den in E. u. B. enthaltenen, nur zwei die Zeitdauer der Abwesenheit angeben und diese beträgt in beiden Fällen nicht 7, sondern 3 Jahre.
„Ich hab' gedient, das ist gewiß, drei Jahre als Reservist" (E. u. B. III Nr. 1367); „drei Jahre muß ich warten, drei Jahre sind bald herum" (E. u. B. III Nr. 1422).
Für das französische Lied: „L'amour me réveille", worin die Zeilen vorkommen: „j'ai couché sept ans avec elle, j'ai eu trois enfants" (Si. S. 12) und das deutsche von „Schön Adelheid", die sieben Jahre bei dem König wohnte und ihm in dieser Zeit sieben Söhne gebar (E. u. B. I Nr. 184) darf man vielleicht Einfluß von Luk. 2, 36 annehmen, wo von der Prophetin Hanna gesagt wird, daß sie „sieben Jahre mit ihrem Manne nach ihrer Jungfrauschaft" lebte.
Es gibt außerdem noch sehr viele Lieder, worin 7 Personen oder Dinge auftreten, ohne daß es genau soviele zu sein brauchten; worin sieben ein zufälligerweise aus dem Unterbewußtsein auftauchendes Wort zu sein scheint für eine größere Anzahl als drei. Aber auch hier glaubt man noch manchmal bestimmte Bibelstellen anklingen zu hören. Könnten die 7 Söhne der „schönen Dorothea" (E. u. B. I Nr. 1a—c), der schönen Adelheid (E. u. B. I Nr. 184), der „scheintoten Frau" (E. u. B. I Nr. 196a), der armen Witwe (E. u. B. I Nr. 215c), der Königstochter Madel (v. D. I Nr. 13A); oder die 7 Brüder (v. D. I Nr. 17ADG, 35) nicht eine Erinnerung an die sieben Söhne des Hiob[1]) oder des Hohenpriesters Skevas[2]) sein?

[1]) Hiob 1, 2; 42, 13.
[2]) Apostelgeschichte 19, 24.

Digitized by Google

Sieben Töchter hat die Mutter, die den Herrn von Drunkenstein um das Leben ihres siebenjährigen Kindes fleht (E. u. B. I Nr. 188b); sieben Kinder hat Mutschelbeck (E. u. B. I Nr. 104)[1]) und die arme Witwe (E. u. B. I Nr. 209g, 210); mit „sieben erbern mann", ruft Raumensattel aus, „mögen sie es auf mich bringen" (E. u. B. I Nr. 59a)[2]). Sieben Mägde muß Jungfer Fliege haben, wenn sie zu Bade geht (E. u. B. I Nr. 164b); sieben „klerken hebben Antonetje met een roeje dood geslagen" (v. D. I Nr. 41B). Man träumt, daß man „sieben alte Weiber um eine Junge gäbe" (E. u. B. II Nr. 912a); die Frau Venus will „in die camer comen met seven camenieren" (v. D. I. Nr. 3B).

Daß ein Gefangener sieben Jahre im Turm eingesperrt wird, ist ein dem deutschen, französischen und holländischen Volkslied gemeinsamer Zug. Nebenbei sei bemerkt, daß Audefrois li Bastars die Gefangenschaft der „Bele Ydoine" drei Jahre dauern läßt,[3]) während die Volksromanze immer sieben Jahre angibt.

So ist „la fille, la belle Louison sept ans dans la tour, au château" (Tie. S. 108, 459), ebenfalls „la fille du roi Loys" (Do. S. 73). Der Bremberger „lag wohl sieben Jahr in dem Turm" (E. u. B. I Nr. 100ac); „das Kind hat sieben Jahre in den Mauern gesessen" (E. u. B. I Nr. 188b). Brunenborch ruft aus: „mocht ic hier (op toernen) noch ligghen seven jaer, aenschouwen ju met oghens claer" (v. D. I Nr. 35).

Um zu beweisen, daß 7 die bevorzugte Zahl für die verschiedensten Dinge ist, füge ich noch folgende Beispiele hinzu, ohne jedoch auf Vollständigkeit Anspruch erheben zu wollen. Indem der Pfalzgraf mit Gewalt des Königs Töchterlein mit sich führt, bis er „seine sieben Schlösser glänzen" sieht (E. u. B. I Nr. 39a), hofft „stolz Heinrich" Margrets Liebe dadurch zu gewinnen, daß er sie auf die sieben Mühlen aufmerksam macht, die er besitzt (E. u. B. I Nr. 40a). Sieben Mühlen

---

[1]) vgl. Jeremia 15, 9.
[2]) Vgl. Jeremia 52, 25; 2 Samuel 21, 6; Apostelgesch. 6, 3.
[3]) K. Bartsch, Altfranzösische Rom. u. Past., S. 59.

Digitized by Google

verspricht die Mutter des Königs ebenfalls der Braut ihres Sohnes zu schenken (v. D. I Nr. 13).
7 Jahre wird der verwundete König Renaud zu leiden haben (Do. S. 99), 7 Jahre hat ein Bursche „nourry ung joly gay" (G. Pa. S. 29), 7 Jahre blieb ein anderer „à une tour jolye" (We. S. 178), Korn von 7 Jahren hat „een oude koude man op sijn soldertjen" (v. D. II Nr. 261).
Louison soll „sept aunes de ruban pour faire la cocarde" geben (Tie. S. 459), Madeleine trägt ein Kleid mit „sept aunes de velours" (Do. S. 170). Wie der alte Hildebrand „wol sieben Klafter weit hinter sich zurucke" sprang (E. u. B. I Nr. 22), nahm „Renaud le tueur de femmes" sein Opfer sieben Meilen weit mit (Do. S. 353).
Ein paar Lieder scheinen eine Erinnerung an die mittelalterlichen feierlichen Gelübde zu bewahren, obwohl sie keine Beziehung auf Essen und Schlafen haben. [1]) Louis de Beauvoir geht in den Krieg; er hat seine Braut in den Schutz seiner Eltern gegeben. Diese halten ihr Versprechen nicht und lassen sie allerlei niedrige Arbeiten verrichten; „elle est bien restée sept années sans dire une chanson" (Tie. S. 100). So hat auch „la porcheronne" sieben Jahre gelebt „sans rire ni chanter" (Do. S. 198).
Die Zahl 7 allein scheint einigen Sängern nicht zu genügen, sie verbinden sie mit drei und beweisen damit, daß für ihr Gefühl beide Zahlen zu lauter traditionellen Zahlen ohne tiefern Sinn herabgesunken sind. Roni Sattel muß „siebejahr und drei Tag" im Turm bleiben (E. u. B. I Nr. 59b); ein Mädchen sieht ihren Geliebten zurück, nachdem er „drei Wochen und sieben Jahr" gewandert hat (E. u. B. I Nr. 67c). „Drei Jahr und sieben Jahr" wirbt ein junger Grafensohn „ums Königs seine Tochter" (E. u. B. I Nr. 140b); „sieben Jahr und drei Nacht" weint die Witwe des Königs, als ihr Gemahl im Kriege erschlagen ist (E. u. B. I Nr. 10b).

* * *

[1]) Vgl. J. Huizinga, Herfsttij der Middeleeuwen, 2e druk 1921, S. 152.

Digitized by Google

Nicht alle traditionellen Zahlen sind typisch für alle drei Arten von Volksliedern. Die Gruppen von 5 (10, 50) und von 4 (2, 40) sind fast nur im französischen Volkslied belegt, wo sie aber so oft vorkommen, daß sie nicht außer acht gelassen werden dürfen.

Die *Zahlen 5 und 50* werden etwa in demselben Zusammenhang wie 3 und 30 gebraucht; 5 und 10 treten an die Stelle von 7. Ein geringer Wert wird z. B. als „5 sols", ein großer als „500 escus, francs" angegeben (We. S. 321, 143, 477). „Pour cinq sols de liesse, cinq escus de tristesse" (We. S. 143) ist ein bekannter Ausdruck.

In Soldatenliedern oder „chansons de conscrits" dauert eine Abwesenheit, wie vorher bemerkt, im allgemeinen 7 Jahre, in französischen aber auch wohl 5 oder 10. Ein Bursche nimmt Abschied und verspricht in 5 Jahren zurück zu sein (Tie. S. 283; Si. S. 98); ein anderer bleibt „cinq ou six mois dans la ville de Gênes (Tie. S. 409). Der Hauptmann tröstet die Soldaten mit der Aussicht, daß sie „au bout d'un mois ou dix semaines" ihre Geliebten wiedersehen werden (Tie. S. 394).

Ein Urlauber grüßt „l'armée militaire qu'il a servie pendant dix ans (Tie. S. 415); ein junger Mann, der in die weite Welt hinausgehen will, „fut bien quinze jours, environs trois sepmaines, suivant son capitaine" (We. S. 425). Für eine „religieuse" bricht das Glück an, als „au bout de dix ans tout au plus, le jeune amant est revenu" (Si. S. 525). Bekanntlich ist in dem französischen Lied ein Mädchen mit 15 Jahren heiratsfähig (Tie. S. 96; We. S. 414; Do. S. 419; Si. S. 464). Es ist denn auch möglich, daß „une citoyenne a perdu son amant à l'âge de quinze ans"; sie hört aber zum Glück von der Nachtigall, daß „son amant loin d'ici a vingt-cinq jours de marche" (Tie. S. 135) Schließlich sei noch eine merkwürdige Zahlenangabe in ein paar erotischen Liedern aus Anjou erwähnt, worin von „cueillir des noix" gesprochen wird. Ein Mädchen erzählt in nicht mißzuverstehender Weise: „j'en cueillis six (deux), j'en mangis trois, j'en fus malade pour dix (trois) mois" (Si. S. 270, 268).

* * *

Digitized by Google

Man muß sich darüber verwundern, daß *die Zahl 4* (2, 40), die von alters her im Denken der Menschen von großer Wichtigkeit war, im Volkslied nicht eine größere Rolle spielt. Wie mit drei verbindet sich mit ihr ein geheimnisvoller Sinn: sie erhöht die Dreiheit zu einer Einheit höherer Ordnung, sie vereinigt zwei aktive und zwei passive Kräfte in sich. [1]) Schon bei den Griechen waren vier Elemente und vier Agregatzustände des Stoffes bekannt; Pythagoras betrachtete die ersten vier Zahlen als die Grundlage der Musik, der Physik und der Moral. Nach Grimm beruht die germanische Einteilung des Landes und des Dorfes, des Gerichts, der Gefolgschaft und der Maße auf der Einteilung des Himmels in vier Gegenden. [2]) Der Glaube an die glückbringende Eigenschaft des vierblättrigen Klees ist unter dem Volke allgemein verbreitet.
Aus der verhältnismäßig geringen Anzahl französischer Lieder, die hier in Betracht kommen, will ich folgende Beispiele anführen: „Monsieur de Bois-Gille prit congé pour convoyer deux dames" (We. S. 47), zwei Nonnen wollen die lange Nase des Mönches kaufen (We. S. 477), „la vieille mariée" hat außer vielen Besitzungen „dou bu (bœufs) bliau" (Tie. S. 197), Pierre de Grenoble küßt seine tote Geliebte zweimal (Do. S. 326). St. Petrus sagt zu der Mutter, der gewährt wurde, wieder auf die Erde zurückzukommen, um ihre drei Kinder zu ernähren: „Venez de quatre en quatre, tout quatre auprès de moi" (Tie. S. 96); Jesus verspricht der mildtätigen Frau, daß sie in drei Stunden gestorben und in vier Stunden im Paradies sein wird (Tie. S. 92). „Quatre grenadiers" suchen die Blonde (Tie. S. 129), von „quatre officiers" wird Malbrough „porté en terre" (Do. S. 457). „Le roi François" befiehlt der Königin zu sagen, „que l'on fasse battre monnoie aus quatre coins de Paris" (Do. S. 55). Eine Häufung von meistens zu der Gruppe von 4 gehörigen Zahlen trifft uns in: „La complainte de la passion". Jesus hat „jeûné quarante jours et quarante nuits ensemble", er nimmt „trois grains de froment et trois gouttes d'eau";

[1]) F. Bezemer, De Gangliën-Psyche, S. 154.
[2]) Deutsche Rechtsaltertümer, Leipzig 1899, 4. Aufl., S. 290.

Digitized by Google

mit seinen „douze apôtres rencontré quarante juifs ensemble" und er sagt: „vous verrez mon sang ramassé par quatre anges" (Tie. S. 91; Do. S. 63).

* * *

Wentzel hat die Beobachtung gemacht, daß „*die Zahl 13* erstaunlich wenig im Volkslied symbolisch verwendet wird, obwohl sie im Volksaberglauben sonst eine so bedeutende Rolle spielt." [1]) Nur ein Lied hat er gefunden, wo sie Unheil symbolisiert und zwar eine nassauische Fassung der bekannten Ballade: Ich stand auf hohen Bergen. Auch meine Untersuchungen haben kein günstigeres Resultat ergeben. Abgesehen von zwei Liedern, worin 13 keine fatale Bedeutung hat (ein Bursche will seine Braut heiraten, wenn sie auch erst 13 Jahre alt ist (Si. S. 316); ein Bauernjunge erzählt, wie unglücklich er war, als er mit dreizehn Jahren schon seine Heimat Jutière verlassen sollte (Si. S. 419), könnte ich seinem Lied nur ein einziges französisches an die Seite stellen, nl. das von „Renaud le tueur de femmes". Renaud fügt der Königstochter zu: „treize dames y sont noyé's, la quatorzième vous serez" (Do. S. 353). Aber mit dieser dreizehn hat es eine sonderbare Bewandtnis. Doncieux hat nl. die „chiffre fatal" in seinen „texte critique" aufgenommen, da „treize paraît probable", obwohl die Zahl der ertrunkenen Frauen zwischen 3 und 15 schwankt, die übereinstimmenden Ulrichlieder deren 11 oder 8 nennen (E. u. B. I Nr. 41bda), und die holländischen Halewijnlieder nur von „menig" sprechen (v. D. 1AB). Etwas Ähnliches ist bei dem Lied der Nonne zu beobachten. In den alten deutschen Fassungen stirbt der Graf vor Gram (E. u. B. I Nr. 89ade) oder an Gift, das die Nonne ihm zu trinken gibt, aber nicht nach 13 Stunden, sondern sofort (Uhland, alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, Nr. 96A) oder nach 2, 3 Viertelstunden (E. u. B. I Nr. 89c). Nur die anscheinend jüngere Variante aus Nassau hat „zweimal dreizehn

[1]) Symbolik im deutschen Volkslied, S. 24.

Digitized by Google

Stunden". In den entsprechenden holländischen Liedern ist gar nicht die Rede davon, daß dem Grafen ein Glas gereicht wird (v. D. I Nr. 21A—D).
Wie ist diese Scheu vor der Unglückszahl 13 im Volkslied zu erklären? Es wäre möglich, daß die Volksdichter sie aus Furcht nicht anzuwenden wagten, wie auch die Juden es vermeiden den Namen Gottes auszusprechen. Wahrscheinlicher scheint es aber, daß wir eben in der Nicht-verwertung im Volkslied einen Beweis zu sehen haben, daß ihre verhängnisvolle Bedeutung nicht alt, ihre Symbolik jüngern Datums ist, und also der der behandelten Zahlen nicht gleichgestellt werden darf.

Digitized by Google

III. DIE BLUMENSYMBOLIK

Man könnte der Ansicht sein, daß zur Erklärung der Blumensymbolik im Volkslied eine genaue Kenntnis der Blumen allein genügend wäre. Allerlei Ursachen haben aber dazu mitgewirkt, die Sache viel verwickelter zu machen. An erster Stelle wurde derselben Blume nicht immer dieselbe Bedeutung beigelegt und wurden die gleichen volkstümlichen Namen für verschiedene Blumen gebraucht. Weiter ist es eine wichtige Tatsache, daß die symbolische Anwendung nicht immer derselben Anschauung entspringt. Sie geht in vielen Fällen aus den besondern Eigenschaften der Blume, aus ihrem Wesen hervor, manchmal aus dem willkürlich in sie hineingelegten Sinn, oft beruht sie nur auf der Farbe. Es kommt auch vor, daß diese drei Arten des bildlichen Gebrauchs sich selbständig weiter entwickelten, wenn sie auch durch eine Blume veranlaßt wurden.

In dem Minnesang entspricht die Blumensymbolik der natürlichen Beschaffenheit der Blume, wodurch sie ohne weiteres verständlich ist. Wo aber in der Poesie der Meistersänger und Rhetoriker die anscheinend leichtverständlichen, doch auf verschiedene Blumen bezogenen Namen entstehen, wie: Jelängerjelieber, Wohlgemut, Schabab, und die Künsteleien der Farbensymbolik immer weiter um sich greifen, muß eine allgemein befriedigende Deutung schwieriger, oder gar unmöglich werden.

Zugleicherzeit sind damit die wichtigsten Quellen der Blumensymbolik im Volkslied genannt, doch darf auch die schöpferische Rolle des Volkes selbst nicht ganz außer acht gelassen werden, wie sie sich in der Beziehung vieler Blumen auf die Volkserotik und die Gebräuche bei Hochzeiten und Begräbnissen äußert. Uhland belehrt uns in seiner jetzt noch in mancher Hinsicht mustergültigen „Abhandlung" über diese Punkte ziemlich eingehend, selbstverständlich aber mehr von dem Standpunkt des Philologen als des Folkloristen. Außerdem hat er Neigung zur Idealisierung und scheut er sich, dem sehr oft aufs Erotische

Digitized by Google

gerichteten Gedankengang und der derben, aber natürlichen Ausdrucksweise des Volkes genügend Rechnung zu tragen. Deshalb mußten die im folgenden Abschnitt niedergelegten Resultate meiner Untersuchungen zum Teil andere sein als die seinigen. Sie decken sich, auch was die fremdsprachigen Volkslieder betrifft, mit denen Wentzels.

Bei der Behandlung jeder einzelnen Blume werde ich Gelegenheit haben darauf hinzuweisen.

Von allen Blumen ist es immer die *Rose* gewesen, die auf das empfängliche menschliche Gemüt den tiefsten Eindruck machte und die Dichter zu ihren Herzensergüssen begeisterte. Sie war die einzige Blume, die von den deutschen Minnesängern mit Namen genannt wurde, zuweilen „mit Lilien zusammen um Farbengegensatz auszudrücken" [1]); ihnen war sie schon die Verkörperung von der Schönheit, Anmut und jugendlichen Frische der Geliebten. Walther von der Vogelweide schildert uns die „hôhgeborniu küniginne" als eine „rôs âne dorn" [2]), Dietmar von Aist wird durch die Rosen an seine geliebte Fraue gemahnt: „Ich sach die rôsebluomen stân; die manent mich der gedanke vil die ich zeiner vrowen hân." [3]) Wie Heinrich von Môrungen, der von seiner Geliebten sagt: „Ir varwe wart liljen wîz und rôsin rôt" [4]), gibt der Dichter einer altfranzösischen Romanze ein Bild seiner „pucelote" mit den Worten: „sa facete vermeillete come rosier floris." [5])

Und bei den Volksdichtern ist es nicht anders. Ob sie darin die mittelalterlichen klassischen Dichter nachahmen, vermag wohl niemand zu entscheiden, dafür liegt die Rose als Bild zu nahe und ist sie zu allgemein.

Besonders im deutschen und holländischen Volkslied ist es sehr gebräuchlich, das schöne Mädchen eine Rose zu nennen oder es mit einer Rose zu vergleichen. Es ist so schön wie die Rose (E. u. B. II Nr. 558b, 644b, 714a) oder wächst wie die

---

[1]) J. Grimm, Altdeutsche Wälder I, Cassel 1813, S. 133.
[2]) Bartsch-Golther, Deutsche Liederdichter des 12—14. Jahrh., S. 102.
[3]) Ebenda, S. 6.
[4]) Ebenda, S. 56, vgl. S. 108, 121.
[5]) Bartsch, Altfranz. Rom. und Past., Rom. Nr. 52, Past. Nr. 3.

Digitized by Google

Rose (E. u. B. II Nr. 602a). Die Braut „brann" gleichwie die Rosen (E. u. B. I Nr. 148b), ihre Wangen sind wie die Pfingstrose (E. u. B. I Nr. 3). Ein Sänger erklärt, daß sie „einem Rosenstock gleicht" (E. u. B. II Nr. 426), ein anderer wünscht, daß sie ein Rosenstock wäre, damit er sie vors Fenster stellen könnte (E. u. B. II Nr. 593).

Verse wie: „So hebt sich ein großer Streit / vor den Blümlein in der Aue, darzu den Röslein rot: ich mein die zarten Jungfrauen (E. u. B. II Nr. 457), „het spruyt een roosjen aen geen landsdouwe, ick heb gedient so schoonen vrouwe" (v. D. I Nr. 38), und „ghi bent een conincs dochterken, een roosjen also root" (v. D. I Nr. 23) bilden den Übergang zu solchen, worin die Rose ganz an die Stelle des geliebten Mädchens getreten ist.

Wenn ein deutscher Sänger singt: „ein edles Röslein zarte von roter Farbe schön, blüht in meins Herzens Garte" (E. u. B. II Nr. 381), „schönstes Röseli rot, will dich lieben bis in den Tod" (E. u. B. II Nr. 613), oder „Ich kam vor kurzer Zeit in einen schönen Garten, sah eine Rose blühen, begehrte sie an mich zu ziehen" (E. u. B. II Nr. 694), gibt er seinen Gefühlen auf dieselbe Weise Ausdruck wie der holländische Dichter mit den Worten: „noyt roose soet van soeter reuck mijn herteken bevangen heeft" (v. D. I Nr. 99) oder „schoonder rose van minnen en heb ic noeyt ghesien" (v. D. I Nr. 118). Besonders im holländischen Volkslied ist die Anrede: „schoon (reyn) roose root (v. D. I Nr. 96, 121, 132, 157, 217B, II Nr. 290), „reyn roosken excellent" (I Nr. 127), „schoon rosebloeme" (I Nr. 73) sehr beliebt.

Die Rose wird auch das Symbol der Liebe, wie folgende französische und deutsche Verse beweisen. Sinnvoll und fast gleichlautend heißt es: „L'amour de moy sy est enclose/dedans un joly jardinet, où croist la rose et le muguet" (G. Pa. S. 30), „Ich hab in meinem Gemüte die roten Roselein" (E. u. B. II Nr. 378), „Ein edles Röslein zarte, von roter Farbe schön, blüht in meins Herzens Garte" (E. u. B. II Nr. 381). Ganz erfüllt von ihrer Liebe will Thysken van de Schildes „boel" sein „radeken schone met rooskens ombehangen" (v. D. I

Digitized by Google

Nr. 9); als ein Zeichen seiner Liebe verehrt ein Bursche seiner Liebsten ein „rosenfarbs Band" (E. u. B. II Nr. 634). Eine Rose anbieten bedeutet denn auch eine Liebeserklärung. „Le may que je luy porteray, ne sera point ung esglantier, mais se sera mon cueur entier" (G. Pa. S. 47), gesteht ein französischer Jüngling; „Je te la (rose) donn'rai, si tu veux êtr' ma mie", hat der jüngste der drei „tambours" das Recht zu antworten, als „la fille du roi" ihn fragt: „Veux-tu m'donner ta rose?" (Si. S. 219).

Die Zeit der Rosenblüte — in der Regel der Monat Mai, obwohl das nur für die südlichen Länder zutrifft — ist die Zeit der Liebe.

„Vive la rose!" klingt es jubelnd aus dem Munde eines Mädchens, das zwischen den blühenden Rosen in dem Garten ihres Vaters einhergeht (Do. S. 261), „Voici le mois de mai que les rosiers boutonnent, de rose blanche et de muguet" (Tie. S. 436) ruft ein Bursche aus und er denkt dabei an seine „mignonne". Überaus glücklich ist der Jüngling, dem auch in der kalten Jahreszeit die Rosen blühen: „und wär der Schnee schon Keimes dick, noch blühten uns die Rosen" (E. u. B. II Nr. 497).

Zusammenkünfte der Liebenden finden gern unter oder bei einem Rosenstrauch statt. Es ist kein Zufall, daß „la belle se promène dessous le rosier blanc" (Do. S. 272, Tie. S. 122). Man vermutet, wen „la bergère" erwartete, als sie „à l'ombre d'ung arbre vert, auprès d'une esglantine, faisoit un chapelet tout de roses et de muguet" (We. S. 446) und was der junge Mann wollte, als er sagte: „Je la . . . . gecté sur l'herbe, je luy feiz courtine d'une blanche espine et d'une aultre flour qu'on appelle rose" (G. Pa. S. 51).

Eine Vergleichung des weitern Inhalts dieser Lieder ergibt einen merkwürdigen Unterschied zwischen der deutschen und französischen Symbolisierung, was die Farben betrifft. Während das deutsche Volkslied vorwiegend die rote Rose als Symbol der Liebe anwendet, gibt das französische der weißen den Vorzug. Wenn man bedenkt, daß die Liebe im Volkslied in der Regel nicht grade als eine platonische Schwärmerei auf-

Digitized by Google

zufassen ist, wird man geneigt sein mit Rücksicht auf die Farbensymbolik die deutsche bildliche Darstellung natürlicher und zutreffender zu nennen und wird man sich fragen, was die Franzosen mit der weißen Farbe haben ausdrücken wollen. Doch wohl kaum die weibliche Reinheit; dem widerspricht auch der Inhalt der betreffenden Liedchen. Da das Bild den natürlichen Verhältnissen also nicht zu entsprechen scheint, bleibt wohl nichts andres als die Annahme übrig, daß es in einer Zeit entstanden ist, wo dies wohl der Fall war. Nähere Untersuchungen bestätigen diese Annahme. Wir haben es hier mit „Kulturgut" zu tun, das aus der Farbenlehre der französischen „chevalerie", „cette ingénieuse union des devises et des couleurs qui distinguoient les écussons" [1]), herabgesunken ist.

Da war die weiße Rose tatsächlich ein Symbol der Liebe. „Vouloit-elle (la belle) le bonheur de son amant, elle prenoit la couronne de roses blanches qui signifoit le doux-je vous aime." [2])

Ob jene Farbenlehre wirklich die älteste Quelle ist, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. J. Grimm scheint anzunehmen, daß schon bei den Troubadours die Blumen eine allegorische Bedeutung hatten, [3]) Diez bezweifelt es. [4])

Sicher aber ist, daß eine große Anzahl von Blumensymbolen in den Volksliedern nicht aus der ritterlichen oder einer noch früheren Zeit stammen, sondern aus der Rhetorikerdichtung des XV. Jhts., jener unkünstlerischen, bürgerlichen „Kunst", deren Einfluß sich von Nordfrankreich aus über Flandern, die Niederlande und Deutschland verbreitete. Sie fand in Deutschland einen fruchtbaren Boden, wo sich im „allegoriensüchtigen" [5]) XIV. und XV. Jahrhundert wahrscheinlich auch unter französischem Einfluß eine Poesie von Liebesallegorien entwickelt hatte, die der ganzen Zeit ihr Gepräge verlieh.

[1]) B. de Roquefort—Flaméricourt, De l'état de la poésie françoise dans les XIIe et XIIIe siècles, Paris 1815, S. 185.
[2]) Ebenda, S. 187.
[3]) Altdeutsche Wälder I, S. 134.
[4]) Die Poesie der Troubadours, Zwickau 1826, S. 30.
[5]) I. von Zingerle, Germania 8, 1863, S. 497.

Digitized by Google

Die Blumensymbole in den „blasons" der Rhetoriker finden wir sowohl bei dem Niederländer Mathijs de Casteleijn wie in dem Liederbuch der Hätzlerin wieder. J. Grimm druckt in den „Altdeutschen Wäldern"[1]) nach einer Papierhandschrift aus der Bibliothek in Trier ein vollständiges Gesetzbuch ab, worin 36 Blumen mit der Liebe in Zusammenhang gebracht werden. Es muß zu Ehren des Verfassers gesagt werden, daß er sich immer bemüht, die symbolische Bedeutung der Blumen aus ihren natürlichen Eigenschaften zu erklären.
In „Le blason des fleurs" wird einer „dame d'honneur" von 28 Blumen und Früchten die heilkräftige Wirkung und ihre Bedeutung in Liebesangelegenheiten genannt.[2]) Jehan de la Taille de Bondaroy huldigt seiner Geliebten in den überaus prosaischen Versen seiner „Blasons de la marguerite et de la rose."[3])
Nun trifft man in vielen deutschen Volksliedern eine Reihe von spruchartigen Blumennamen an, die man auf den ersten Blick von diesen Rhetorikerallegorien herzuleiten geneigt wäre. Damit musz man aber vorsichtig sein; die Namen sind jedenfalls nicht im Ursprung spruchartig, „sondern aus dem unmittelbaren Wohlgefallen an den zierlichen Gewächsen und aus der Beobachtung ihrer natürlichen Beschaffenheit hervorgegangen."[4]) Und außerdem muß man J. Grimms Bemerkungen beistimmen, die von intuitiver Einsicht und reichem volkskundlichem Wissen zeugen und im Grunde genommen die Richtlinien der modernen Plantlore angeben: die lebendige Idee der Blumeneigenschaft selbst könne nur eine so allgemeine sein, daß sie nicht bloß über Deutschland, sondern über den ganzen Erdboden sich verbreitet hat. Den Namen, die aus Gestalt, Farbe, Arzneikraft abzuleiten seien, lägen alte Mythen und Pflanzenfabeln zu Grunde, aus deren Vielseitigkeit sich äußere und innere Eigenschaften, Übergänge, Verwechslungen mit einander erklären würden.[5])

[1]) I. S. 132—158.
[2]) D. M. M. . . . , Blasons, poésies anciennes, Paris 1807, S. 289—298.
[3]) Ebenda, S. 298,299.
[4]) Uhland, Abhandlung 4, Liebeslieder, Stuttgart Cotta, S. 290.
[5]) Altdeutsche Wälder I, S. 137, 138—140.

Digitized by Google

Ohne Zweifel aber sind die ziemlich oft vorkommenden Häufungen von Blumennamen, womit die Geliebte verherrlicht wird, aus der Rhetorikerdichtung entlehnt worden. Was bei dem Tanhûser noch natürlich anmutet, wenn er ausruft: „Dâ stât vîol unde klê, sumerlaten, gamandrê, die werden zîtelosen, östergloien vant ich dâ, die liljen und die rôsen: dâ wunschte ich, daz ich sament mîner frowen solte kôsen" [1]), macht bei Meister Sigehêr, der die Mutter Maria folgendermaßen anredet: „Du zêderboum, du balsamsmac, du rîchiu liljen ouwe, ... Du ölboumast, du muscatnuß" [2]), einen unnatürlichen und gekünstelten Eindruck. Klingt das nicht fast wie der Abschiedsgruß des niederländischen Rhetorikers Mathijs de Casteleijn: „Adieu vermeillen mont ...., adieu welrieckende roosiere, adieu schoon violiere, adieu reijn balsamiere"? [3])

In den Volksliedern braucht man nach Beispielen in den drei Sprachen nicht lange zu suchen. Ich nenne bloß: „Ein edles Röslein zarte .... blüht in meins Herzens Garte. Es ist der Wohlgemute, es ist mein Ehrenpreise, darzu mein Augentrost, Ach Röslein, bis mein Wegewart! Mein Holderstock zu aller Fahrt, darzu Vergißmeinnicht!" (E. u. B. II Nr. 381); [4]) „Adieu la blanche marjolaine, aussy la flour de romarin, que j'ay cuilly soir et matin!" (G. Pa. S. 122); „Adieu schoon eglentier, ic en can gerusten niet een ure om u, reijn violier .... oock bedroghen sal ic zijn, ... wel schoone rosemarijn". (v. D. I Nr. 190). Man soll diese Lieder nicht mit denen verwechseln, worin dieselben Blumen zwar genannt werden, jedoch nicht als Personifikationen der Geliebten. [5])

Im XVI. Jahrhundert entwickelt sich im deutschen Volkslied mit den sinnsprüchlichen Namen einer Reihe von Kräutern und Blumen eine „Botanik der Liebe" [6]), die nirgendwo ihres

[1]) Bartsch-Golther, Deutsche Liederdichter, S. 245.
[2]) Ebenda, S. 273. vgl. auch Meister Jôhans Hadloub S. 339.
[3]) Mathijs de Casteleijn, Const van Rhetoriken, Rotterdam 1616, S. 158.
[4]) Ebenso E. u. B. II Nr. 386, 397.
[5]) So in: Tie S. 324; We. S. 197; G. Pa. S. 30, 120, 123. E. u. B. II Nr. 378, 387, 492; v. D. I Nr. 181.
[6]) Uhland, Abhandlung, S. 290.

Digitized by Google

Gleichen findet. Während man, abgesehen von wenigen Ausnahmen, im französischen und niederländischen Volkslied die allgemeingültigen Namen beibehält, zeigt das deutsche eine große Vorliebe für Namen wie: Wohlgemut, Jelängerjelieber, Wegwart, Schabab, Augentrost, Ehrenpreis, Habmichlieb, Herzenstrost. Nur einmal ist mir etwas Derartiges im französischen Volkslied aufgestoßen, nl. in einem Liedchen der Sammlung von G. Paris, wo mit einem hübschen Wortspiel statt „ancolie" „mélancolie" gebraucht wird. „Souvienge vous aussy de moy .... En mélencolies et pensées qui vous sont ycy présentées de ma très humble affection." [1])

Welche Blumen mit obengenannten deutschen Namen gemeint sind, ist mit absoluter Sicherheit nicht zu sagen, schon deswegen nicht, weil früher wie heute mit denselben Volksnamen verschiedene Blumen bezeichnet wurden. Die Erklärungen der wenigen Herausgeber von Volksliedern, die sich die Sache angelegen sein lassen, zeugen von so geringen botanischen Kenntnissen, daß sie nicht befriedigen.

Wohlgemut ist nach Pieper [2]) Boretsch (Borago officinalis) oder Dost (Origanum vulgare); nach Kanngießer [3]) Majoran und nach E. u. B. [4]), einer in diesen Dingen unzuverlässigen Quelle, Borrago officinalis und Mentha crispa. Zwischen Piepers und Kanngießers Auffassung besteht kein wesentlicher Unterschied, da Majoran der allgemeine Name für das Geschlecht Origanum ist. [5]) Obwohl auch der Borago in Betracht kommen könnte, denn „Boretsch Blumen Wasser macht das Herz Frölich und erfrewet das Gemüt und treibt alle Traurigkeit aus" [6]), darf man mit der größten Wahrscheinlichkeit annehmen, daß der Wohlgemut der Volkslieder Origanum, Dost, Majoran ist. Die Eigenschaften dieser Blume passen ganz zu der Symbolik des Wohlgemuts. Sie enthält ein ätherisches Öl, das einen

[1]) Pa. S. 123.
[2]) Richard Pieper, Volksbotanik, Gumbinnen 1897, S. 247, 275.
[3]) Franz Kanngießer, Eine Erklärung der wissenschaftlichen deutschen, französischen, englischen, holländischen Pflanzennamen, Gera 1909, S. 128.
[4]) E. u. B. II S. 192; auf S. 194 wird ohne weiteres der zweite Name angegeben.
[5]) H. Heukels, De Flora van Nederland, Leiden 1911, Dl. I. S. 120.
[6]) Pieper, S. 247.

Digitized by Google

starken gewürzhaften Geruch verbreitet, der „die Menschen fröhlich und guter Dinge macht" [1]) und der ihre volkserotische Bedeutung erklärt.
Wohlgemut „erfrischt Sinn und Mut", „ist für Trauern gut" und „macht das Herz wohlgemut." [2]) Er ist „die Losung zur Freude" [3]) und symbolisiert das Glück der Liebe, deshalb steckt das Mädchen ein Stengelchen Majoran in den Strauß für ihren Geliebten („I hän em dri tho Maiero, wie bin i doch so herzli froh" [4]), ruft der Bursche bei dem Anblick der Pflanze aus: „Es kann kein Mann erzählen, was rechte Liebe tut" [5]) und, so seufzt ein anderer: „Der Wohlgemut hat verdorrt, mein Lieb ist mir entwichen." [6])
Jelängerjelieber wird von Söhns [7]) auf Lycium barbarum, von Pieper [8]) auf Solanum dulcamarum oder Lonicera caprifolium (Geißblatt) und von Kanngießer [9]) ebenfalls auf letztere Pflanze bezogen, welche Annahme die größte Wahrscheinlichkeit für sich zu haben scheint. Die langen Äste haben wohl Anlaß zu dem Namen gegeben, die Beeren sind giftig und „bringen oft ein heimlich Fieber." [10]) Vielleicht weisen auch der herbe Geschmack und der starke Geruch des Holzes auf eine volkserotische Bedeutung hin. Die Verse „Das Kraut Jelängerjelieber .... bringt oft ein heimlich Fieber, wer sich nicht dafür hüt. Ich hab es wohl vernommen, was dieses Kraut vermag" [10]) sind gar wohl damit in Einklang zu bringen. Uhlands Auffassung [11]) „zunehmende Verliebtheit" ist hier sicher zu idealistisch.
Wegwart, Wegweisblume in J. Grimms Aufsatz in den „Alt-

---

[1]) Pieper, Volksbotanik, S. 276.
[2]) E. u. B. II Nr. 381, 390, 425.
[3]) Uhland, Abhandlung, S. 290.
[4]) E. u. B. II Nr. 436, 624.
[5]) E. u. B. II Nr. 386.
[6]) E. u. B. II Nr. 387; man vgl. Nr. 378, 379, 380, 390, 397, 492.
[7]) F. Söhns, Unsere Pflanzen, Leipzig 1907, S. 159.
[8]) Pieper, S. 254.
[9]) Kanngießer, S. 106.
[10]) E. u. B. II Nr. 379.
[11]) Abhandlung, S. 290.

Digitized by Google

deutschen Wäldern, ist Cichorium intybus, die „verwünschte Jungfer" der Sage.
Wem sie von seiner Liebsten geboten wird, der soll bedenken, daß er auf dem guten Wege ist; er soll „sine syne und sin gemude gegen syme liebsten mit gantzem willen kere, also auch die wegeweise sich allezit keret gegenn der sonnen." [1]) Pieper macht darauf aufmerksam, daß es in der Mark eine Liebeserklärung bedeutet, wenn ein Mädchen einen Zichorienstengel pflückt und die Blume küßt. [2]) Die Volkslieder sind weniger deutlich; daß die Blume gegen Augenschwäche wirksam ist, [3]) weil in einem Volkslied steht: „Das edle Kraut Wegwarten macht guten Augenschein" [4]), ist eine Behauptung, die nur aus falschem Verstehen des Liedes zu erklären ist.
Eine ziemlich oft in Volksliedern erwähnte Blume ist „*Schabab*"; sie symbolisiert „die schnöde Abweisung, das Verleidetsein" [5]); sie wird von den Mädchen gebraucht um einen unwillkommenen Freier abzuweisen. [6]) Welche Pflanze damit gemeint ist, habe ich nicht mit Sicherheit feststellen können; die zu Rate gezogene Fachliteratur gibt auch keinen Aufschluß. E. u. B., eine in diesem Punkte nichts weniger als einwandfreie Quelle, behauptet, daß es eine Herbstpflanze, Achilleskraut (Achillea?), Euphrasia officinalis sei, oder Adonis automalis (N. B.!) (II S. 293) oder Adonis auctumnalis (II S. 198). Pieper nennt es Achillea millefolium (Schafgarbe) [6]); Söhns Adonis aestivus [7]), weil in Schwaben und Schlesien die Jünglinge es mit ihrem Schatz vergleichen und es „braunes Mädel" nennen. Adonis autumnalis hat eine blutrote Farbe, diese Blume kommt also keinesfalls in Betracht, wo ein Sänger sie als weiß bezeichnet: „Weiß mir ein Blümli weiße, staht mir im grünen Gras, gewachsen mit ganzem Fleiße, das heißt nun gar Schabab" (E. u. B. II Nr. 387). Hier könnte Achillea gemeint sein, aber

[1]) J. Grimm, Bedeutung der Blumen und Blätter, Altdeutsche Wälder I, S. 152.
[2]) Volksbotanik, S. 374.
[3]) Söhns, Unsere Pflanzen, S. 103.
[4]) E. u. B. II Nr. 379, vgl. 381.
[5]) Uhland, Abhandlung, S. 290.
[6]) Volksbotanik, S. 355.
[7]) Unsere Pflanzen, S. 16.

Digitized by Google

E. u. B.'s Annahme beruht auf reiner Phantasie; auch wo sie über Euphrasia (Augentrost) sprechen, fehlt die geringste Übereinstimmung zwischen der Eigenart dieses Blümchens und dem Inhalt des Liedes. Adonis aestivus (aestivalis) blüht in Deutschland Mai—Juni, das ist also auch nicht grade eine Herbstblume. Der im Altfranzösischen zu demselben Zweck verwendete Löwenzahn kann es ebenfalls nicht gewesen sein. [1])
Welche Blume es denn richtig ist, läßt sich aus den von E. u. B. aufgenommenen Liedern [2]) nicht schließen und ist vielleicht überhaupt nicht mehr zu erforschen. Ist es doch nicht undenkbar, daß ein Mädchen einmal einen Bewerber abwies, indem es ihm wirklich eine Blume, z. B. Schafgarbe, anbot und daß in folgenden Liedern der charakteristische Name Schabab in einem ähnlichen Fall gleichsam unbewußt angewandt wurde, ohne daß man sich dabei eine bestimmte Blume vorstellte. Die Bedeutung von *Augentrost* in der Blumensprache, wofür bei Grimm Augenweide vorkommt, liegt auf der Hand. Das Blümchen, das „die Augen erfreut, ist ein Mittel gegen Traurigkeit" [3]), „es wendet Schmerzen" [4]). „Wer allezit ein woelgefallenn hait an synem liebsten und nit anders siecht ane ime dan ime woele gefellet . . . , der sall ougenweide tragenn." [5]) Die Liebessprache des Volksliedes verwendet es in demselben Sinne. [6])
Namen wie *Ehrenpreis* [7]), *Maßlieb* [8]), *Vergißmeinnicht* [9]) bedürfen keiner näheren Erklärung, ihre Symbolik ist ohne weiteres verständlich.
Bei letztgenannter Blume spielt natürlich auch die blaue Farbe ein Rolle. Als Liebesblume ist sie, nach den Namen

---

[1]) Roquefort, De l'état etc., S. 187: la fleur de dents de lion indiquoit qu'on avoit donné son cœur que le requérant „d'amoureuse merci" ne devoit conserver aucune espérance.
[2]) E. u. B. II Nr. 387, 472, 473.
[3]) Uhland, Abhandlung, S. 290.
[4]) E. u. B. II Nr. 378.
[5]) Altdeutsche Wälder I, S. 289.
[6]) E. u. B. II Nr. 378, 381, 397, 492, 692.
[7]) E. u. B. II Nr. 381.
[8]) E. u. B. II Nr. 379.
[9]) E. u. B. I Nr. 173a, 192; II Nr. 381, 397, 490, 492, 512e, 548b, 559b, 729b, 746, 758, 791.

Digitized by Google

„ne m'oubliez pas; aimez-moi; plus je vous vois, plus je vous aime, souviens-toi" [1]) zu urteilen, auch im Französischen gebräuchlich. Im französischen Volkslied habe ich jedoch keine Belege finden können.

* * *

In dem vorhergehenden ersten Teil dieses Kapitels streifte ich einige Male die Frage der volkserotischen Bedeutung vieler Blumen und Pflanzen. Sie hat sich durch die folkloristischen Forschungen der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts als so wichtig erwiesen, daß eine Behandlung der Blumensymbolik unvollständig wäre, wenn sie nicht von diesem Standpunkt aus einer eingehenden Betrachtung unterzogen würde.

Es ist eine nicht zu leugnende Tatsache, daß das Volk die Liebe nur in den seltensten Fällen als eine schwärmerische Verehrung auffaßt. Die Volkssprache ist außerordentlich reich an Ausdrücken mit erotischer Bedeutung. Wer daraufhin den Gesprächen, dem Gesang von Arbeitern und Soldaten zuhört, wundert sich über ihre Schlagfertigkeit und Erfindungsgabe in dieser Hinsicht. Unter ihnen ist es gar keine ungewöhnliche Erscheinung, daß die harmlosesten Bemerkungen die schmutzigsten Witze veranlassen. Daß noch jetzt ihre dichterische Kraft dadurch angeregt wird, bewies vor einigen Jahren ein Soldat, der imstande war, zehn zotige Liedchen zu improvisieren, welche alle auf das Schilf Beziehung hatten. [2])

Redensarten mit Namen von Pflanzen und Blumen, besonders Rosen, erfreuen sich einer großen Beliebtheit. Aus den Volksliedern geht hervor, daß dies von altersher so gewesen ist. Schon Uhland war davon überzeugt. Von seinem idealistischen Standpunkt aus und in dem Bestreben sich schonend auszudrücken, nennt er sie „leichte Verhüllungen für kühnere Wünsche." [3])

Von den Blumen, die in vielen Ausdrücken als Symbol für

[1]) H. Heukels, De Flora van Nederland I, S. 117.
[2]) Ein Glasbläser aus Werkendam in der Garnison Arnheim.
[3]) Abhandlung, S. 273.

Digitized by Google

solche Wünsche angewandt wurden, muß *die Rose* an erster Stelle genannt werden. „Rosen pflücken oder brechen", „in den Rosengarten gehen" sind in dieser Beziehung gleichbedeutend. Man kann sich denken, daß ein gefälliger junger Mann die Mädchen auf ihrem Gang in den Garten gern begleitete, wenn es galt Rosen, die bekannten Liebesblumen, zu einem Kranz zu brechen. Wenn nicht daran Beteiligte hinter solchen gemeinsamen Besuchen des Rosengartens einen andern Grund als nur das Interesse für die Blumen suchten, waren sie im vollsten Recht. Die bekannten Ausdrücke erfuhren allmählich eine Bedeutungserweiterung und die Erinnerung an den ursprünglichen Sinn erlosch.

Bei den altfranzösischen Dichtern und den deutschen Minnesängern muß dies schon der Fall gewesen sein. Ein Mädchen, das von einem Jüngling eingeladen wurde: „s'irons cueillir la violete et si serons riches d'amors" [1]), brauchte nicht über seine Absichten im Zweifel zu sein. Künec Wenzel von Beheim rühmt sich seines Betragens gegenüber seiner Geliebten mit den nicht mißzuverstehenden Worten: „ich brach der rôsen niht und het ir doch gewalt." [2])

Die französischen Volkslieder sprechen nur von „Rosen (bzw. andere Blumen) pflücken", die deutschen und holländischen außerdem noch von „gehen, wo die Rosen stehen, in den Rosengarten gehen".

„La belle au jardin d'amour" ermuntert ihren Geliebten: „Faut-il être près du rosier sans en pouvoir cueillir la rose? Cueillez, cueillez, mon bien aimé, car c'est pour vous qu'elle est éclose" [3]); der unglückliche Jüngling in den Alpen gesteht: „suis allé dans mon jardin pour cueillir la rose brune, je n'ai trouvé ni rose, ni rosier; rien qu'une branche couverte de laurier" [4]), worin „laurier" offenbar Abweisung ausdrücken soll. Noch deutlicher ist der erotische Sinn in den

[1]) Bartsch, Altfranz. Rom. und Past., S. 193; vgl. Rom. S. 28, 30, 31, 35, 56, 57; Past., S. 242, 283.

[2]) Bartsch-Golther, Deutsche Liederdichter usw., S. 328; vgl. für weitere Belege Uhland, Abhandlung, S. 273 und Anmerkungen S. 221, 222.

[3]) Tie. S. 226; Do. S. 442.

[4]) Tie S.. 247 (vgl. S. 232); We. S. 400.

Digitized by Google

folgenden Beispielen. „Chante, rossignol, chante, toi qui as le cœur gai. Pour moi je ne l'ai guère, mon amant m'a laissée pour un bouton de rose que je lui refusai" oder . . . „pour un bouton de rose que trop tôt j'ai donné." [1]) „Moi, je n'avais qu'une rose que ma mèr'm'avait donnée; mon amant, qui est si volage, m'l'a prise, m'l'a dérobée." [2])
Ein deutscher Bauernknecht macht dieselbe Erfahrung wie der Jüngling in den Alpen: „Er wollt die Röslein brechen ab . . . . Laß stehen die Röselein! Brich ab das bittere Nesselein." [3]) In dem bekannten Liede von dem Mädchen und der Hasel[4]) bedeutet „Rosen brechen" also den Kranz, die jungfräuliche Ehre verlieren. Die Antwort, die ein Mädchen auf ihre neugierige Frage erhält: „Wie soll man die Rosen fällen?" läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Sie lautet: „Die Röslein soll man brechen zu halber Mitternacht, so ist es Rösleinbrechens Zeit" [5]). Es würde zuviel Raum beanspruchen, wenn ich alle Beispeile anführen wollte, worin Röslein brechen in erotischer Bedeutung gebraucht wird; ich verweise für weitere auf E. u. B. [6]) Es soll jedoch hervorgehoben werden, daß die Redensart nicht immer mit dem Nebengedanken an die geschlechtliche Liebe angewandt wird; manchmal heißt „nach Röslein gân" nichts anders als zum Stelldichein gehen und „im Rosengarten sein" bloß lieben. [7])
Zweideutig sind Verse wie: „Ich will juw, söetlief, leiden, dar de rode Röselin stân" [8]) und „Ach Jungfrau, wollt ihr mit mir gân, da wo die roten Röslein stân?" [9])
Dagegen lassen die Worte eines Mädchens, das „dreiviertel Jahr hinken muß", weil sie im Rosengarten gewesen ist und sich einen Dorn in den Fuß getreten hat" [10]) und die Ver-

[1]) Tie. S. 278; Do. S. 468; Si. S. 335.
[2]) Tie. S. 281. In Tie. S. 181, We. S. 248, Si .S. 250 ist die Bedeutung zweifelhaft.
[3]) E. u. B. II Nr. 459b.
[4]) E. u. B. I Nr. 174b.
[5]) E. u. B. II Nr. 440.
[6]) E. u. B. II Nr. 426, 428, 439, 459b, 461, 615, 658a, 672, 679a, 719.
[7]) E. u. B. I Nr. 96a, 208, 217b; II Nr. 426, 428, 461, 568a; I Nr. 68a, II Nr. 492.
[8]) E. u. B. II Nr. 443b.
[9]) E. u. B. II Nr. 451, vgl. I Nr. 72; II Nr. 528a, 787.
[10]) E. u. B. I Nr. 126a; vgl. Nr. 143.

Digitized by Google

sicherung: „Im Rosengarten will ich dein warten, im grünen Klee" [1]) keine andere Deutung zu als die schon wiederholt erwähnte.
Was von dem deutschen Volkslied gesagt wurde, gilt auch für das holländische. Meistens werden die betreffenden Ausdrücke in erotischem Sinn verwendet, zuweilen ist ihre Bedeutung harmloser.
Zuerst sei auf eine eigentümliche bildliche Darstellung hingewiesen, die merkwürdigerweise auch im deutschen Volkslied vorkommt. Der holländische und der deutsche Jüngling geben ihrer Sehnsucht auf gleiche Weise Ausdruck: „'k legh liever in mijn Annas schoodt en pluk de roosjes van haar kaken" [2]), „Wann kommt die frohe Stunde, daß ich von deinem Munde die Rosen brechen kann?" [3]) Wentzel [4]) will auch hier der Rose eine stark erotische Bedeutung beilegen; m. E. braucht in diesem Vers aber von einem „gleichsam die Unschuld raubenden Kuß" gar nicht die Rede zu sein.
In Bezug auf Wendungen wie die folgenden, werden wohl alle der gleichen Ansicht sein. Als ein verliebter „helt", der sich der Gunst einer stolzen Schönen nicht erfreuen darf, ihr sagt: „Jongvrouw, spreekt niet zoo stout, al staan u rooskens fier" . . . antwortet sie ihm: „Mijn rooskens zag ik staan, die zijn zeer wel gedaan, . . . nogtans zult gy 't niet plukken." [5]) In einer Variante des niederdeutschen Liedes: „Ic clam den boom al uppe", heißt es: „Waarom zou moeder jou schelden, waarom zou moeder jou slaan? Gij hebt de geele goud roosjes voorwaar geen leed gedaan, gij hebt uw eertje al zo wel behouwen." [6])
Die Farben- und Blumensymbolik ergänzen sich hier, denn die gelbe Farbe deutet auf Gewährung der Liebe hin. Ein ähnliches Bild liegt vor in dem Lied „Daar zou er een magetje

---

[1]) E. u. B. II Nr. 766a.
[2]) v. D. I Nr. 170.
[3]) E. u. B. II Nr. 641.
[4]) Symbolik im deutschen Volkslied, S. 42.
[5]) v. D. I. Nr. 26.
[6]) v. D. I Nr. 195 B.

Digitized by Google

vroeg opstaan", wo die Jungfrau sagt: „Ik tel de groene boomen niet, en pluk ook alle gouden rozen niet." [1])
Ein Ritter, der „eens graven dochterkijn" verführen wollte, „leydese onder den rosegaert". Sie flehte ihn: „Als ghy u wille hebt ghedaen, zo laet my niet verloren." [2]) Die doppelte Bedeutung von „roosjes plukken" wird zu einer witzigen Ausflucht gebraucht in dem Lied von der „joncvrouwe", die mit einem „joncheer" in den „boomgaert" gegangen ist. Um den Argwohn ihres Mannes zu beseitigen, rät er ihr: sagt euerm Mann, „dat ghi waert roosen lesen int soete dal." [3])
Außer der Rose kennt besonders das französische Volkslied noch viele andere Liebesblumen. Rosmarin, Veilchen, „Giroflée", „Muguet", Jasmin, Thymian, Apfel und Nuß treten an ihre Stelle, und übernehmen ihre Rolle, auch wo sie die erotische Liebe symbolisiert. Rosmarin, Veilchen und Apfel finden sich auch im deutschen und holländischen Volkslied, die anderen nur im französischen. Es gilt nun, im Anschluß an die Angaben der Plantlore ihre sinnbildliche Bedeutung zu bestimmen.
Daß das Volk starkduftende Blumen und Kräuter gern in Liebesliedern verwandte, ist immer wieder aufgefallen. Die Ursache ist besonders nach den Untersuchungen Aigremonts [4]) deutlich geworden. Die meisten enthalten nl. ein ätherisches Öl, das den Geschlechtstrieb reizt und das nach der Volksanschauung ein wirksames Mittel ist, die geschwächte Körperkraft wiederherzustellen und das sexuelle Vermögen zu steigern. Rosmarin betrachtete man von jeher als besonders geeignet dazu [5]); Jasmin wahrscheinlich auch. In dem galanten XVIII. Jahrhundert ließ man sich zu dem Zweck mit Jasminwasser bespritzen. [6]) In einem französischen Lied „Salut à la mariée" wird der Frau am Morgen nach der Hochzeit ein Blumen-

[1]) v. D. I Nr. 32 C.
[2]) v. D. I Nr. 15, vgl. Nr. 37.
[3]) v. D. II Nr. 266. Nach Kalff, Het Lied in de Middeleeuwen S. 346 ist auch eine andere Erklärung möglich.
[4]) Volkserotik und Pflanzenwelt, Leipzig 2. Aufl. 1919.
[5]) Pieper, Volksbotanik, S. 272.
[6]) E. Dühren, Der Marquis de Sade und seine Zeit, Berlin 1901, S. 215.

Digitized by Google

strauß angeboten, „un beau bouquet de roses, environné de *fleurs de jassemins*". Es ist kein Zufall, daß er nur aus Rosen und Jasmin gebunden ist; mit diesen Blumen verband sich für die Beschenkten wie für die Geber ein ganz bestimmter Sinn, der nach dem Vorhergesagten nicht näher erklärt zu werden braucht. Sie fügen denn auch hinzu: „c'est pour bannir tous vos chagrins." [1]) Die zerriebene *Muskatnuß* wird als Aphrodisiakum in einem Prozeß gegen die Tochter einer Generalin von Neitschuß erwähnt. [2]) Wo in sovielen Volksliedern von „Bäumen mit Muskaten" gesprochen wird [3]), darf man wohl annehmen, daß die vielleicht unbewußte Erinnerung an die angebliche Wirkung der Muskatnuß eine Rolle spielt.

Rosmarin, die Pflanze, die seit dem 8. Jht. überall in Germanien und Gallien verbreitet ist [4]), war von den Germanen der Göttin Holla gewidmet; daher „wird sie in allen Handlungen, die in den Kultus der Göttin fallen, verwendet" [5]), also bei der Taufe, der Konfirmation, der Hochzeit und dem Tod. Darauf und auf ihre Eigenschaft als Stimulans ist ihre vielfache Verwendung als Liebespflanze im Volkslied zurückzuführen. „Cueillir le romarin" bedeutet im französischen Volkslied immer dasselbe wie „cueillir la rose", wie folgenderAbschiedsgruß zeigt. „Adieu la blanche marjolaine, aussy la fleur de romarin que jay cueilly soir et matin." [6]) Deutlich ist der erotische Sinn in: „Mamye un soir estant dans un jardin, s'alla asseoir proche d'un roumarin; la je luy manie les tétins." [7])

Auch aus deutschen und holländischen Liedern ist es nicht schwer Beispiele anzuführen. Wenn ein Mädchen ihrem Geliebten „von Rosmarin ein Riechel" und „von blauer Seid

[1]) Tie. S. 324.
[2]) K. Ebel in Hessischen Blättern für Volkskunde 1904, S. 136.
[3]) Sie sind meistens nach dem Schema gebaut: Al voor mijn liefs deurken daer staen twee boomen fijn, d'een droeg nooten van musschaten, en d'ander draegt nagelen fijn. (v. D. I Nr. 198; vgl. I Nr. 53, 64, 216; E. u. B. II Nr. 448, 477, 679a, 738, 815a), vgl. S. 193 d. W.
[4]) Pieper, S. 272.
[5]) Söhns, Unsere Pflanzen, S. 69.
[6]) Pa. S. 122, vgl. We. S. 197; Si. S. 250, 115, 133; Tie. S. 238.
[7]) We. S. 295.

Digitized by Google

ein Tüchel"[1]) mitbringt, weiß er, was er von ihr zu erhoffen hat. So braucht ein Bursche nicht in Unsicherheit wegen der Gesinnung seiner Geliebten zu sein, wenn sie singt: „I hän mim Schatz en Maie gmacht, er soll mer e hole am Samstag z'Nacht. I hän em dri tho (dreingetan) Rosmari, i hoff er sol min eige si"[2]) oder „Rosmarin und Lorbeerblätter mach ich meinem Schatz ein Strauß."[3]) Wie die ursprünglich sinnvolle Bedeutung verblaßte und nur noch die leeren Namen in der Volkserinnerung zurückblieben, zeigt eine Vergleichung eines schmutzigen Liedes aus dem Ende des XVII. Jahrhunderts mit dem sentimentalen Lied von dem Gärtnerburschen, bei dem ein wunderschönes Fräulein Lavendel, Rosmarin, Thymian und Quendel holt.[4]) Der Dichter, dem die Blumensymbolik offenbar ganz unbekannt war, hätte sie ebensogut alle beliebigen Kräuter oder Blumen holen lassen können; sie stehen hier ohne jeden Sinn.

Das niederländische Lied „Met eenen nyeuen sange" enthält mehrere erotische Anspielungen. „Ghi minnaers . . . spaceert int groene gras" ist ein nicht so harmloser Rat wie man bei oberflächlichem Lesen glauben könnte[5]); ebensowenig ist das der Fall in: „den rosemareijn ten pleijne versoec die zijn ontheucht". Die Liebenden können zufrieden sein, denn „Cypres ende maioleijne elc herte nu verheucht."[6]) Cypres steht nicht etwa für Zypresse, sondern für Cyperus, Riedgras, das in einigen Gegenden von Deutschland noch als Liebesorakel gebraucht wird.[7])

Das *Veilchen* ist eine der ersten Frühlingsblumen; wenn es erscheint, ist die rauhe Winterzeit vorbei. Die Freude darüber muß besonders im Mittelalter groß gewesen sein, denn das

---

[1]) E. u. B. I Nr. 68a.
[2]) E. u. B. II Nr. 624; vgl. Nr. 642.
[3]) E. u. B. II 723a, 545b.
[4]) E. u. B. II Nr. 583, vgl. über die erotische Bedeutung von Lavendel und Thymian Wentzel, S. 53.
[5]) Vgl. Wentzel, S. 39u. S. 148 d. W.
[6]) v. D. I Nr. 81.
[7]) Pieper, S. 515, vgl. E. u. B. I Nr. 108a: I hän em dri tho Ziperus, daß er meiner nit vergeß.

Digitized by Google

erste blühende Veilchen wurde in festlichem Aufzug auf die Burg gebracht. [1]) Merkwürdigerweise wird es als Frühlingsblume in den Volksliedern nicht erwähnt, obwohl es in dem „Blason des fleurs" hauptsächlich als solche gewürdigt wird. [2]) Nur einmal finde ich folgende Anspielung: „J'aime mieux le printemps sans violettes que de mentir à ma maîtresse." [3]) Das französische Volkslied kennt das Blümchen in derselben Bedeutung wie die Rose, den Rosmarin u. a.; gleichbedeutend mit „cueillir la rose, le romarin" gebraucht es „cueillir la violette". „Et yray seullette au bois avec luy, cueillir violette pour passer ennuy." [4]) „La belle entra dans son jardin pour y cueillir des violettes, à peine a-t-elle cueilli trois fleurs, son cher amant entra." [5])
Die Treue symbolisiert das Blümchen in einem französischen Liedchen aus den Alpen. Ein Jüngling wünscht sich „un tambour couvert de violettes", denn er will seine Trommel rühren „sur la fidélité de sa chèr'bien aimée." [6]) Es ist aber gar nicht unmöglich, daß hier, wie in den deutschen Versen: „Mein Veigl thu nicht wenken, stett leich an mich gedenken, thu deiner Farb genug" [7]), die Symbolik nur auf der blauen Farbe beruht.
Ein Veilchenkranz ist der Schmuck der Braut, was Pieper auf die griechische Sage zurückführt, nach der Vulkan sich mit Veilchen schmückte und von Venus erhört wurde. [8]) Das bereits mehrere Male angeführte Liedchen, worin soviele verschiedene, sinnbildlich zu deutende Blumen zu einem Strauß zusammengefügt werden, sagt von dem Veilchen: „I hän em dri tho Veieli-chrut, jez hän i gmeint, i sei si Brut." [9])

---

[1]) Uhland, Abhandlung, S. 271.
[2]) D. M. M. ...., Blasons, poésies anciennes, S. 291.
[3]) We. S. 5.
[4]) G. Pa. S. 25.
[5]) Tie. S. 227; We. S. 441, 475; Pa. S. 30; Si. S. 133, wo sie „violette et romarin" und S. 250, wo sie „la rose blanche, le romarin, la violette et le jasmin" pflückt.
[6]) Tie. S. 244; ebenso S. 410 (Variante): ein Soldat ist in den Krieg gezogen, seine Braut wird von ihrer Mutter mit den Worten getröstet: „Nous lui en ferons un bouquet de violettes".
[7]) E. u. B. II Nr. 378.
[8]) Volksbotanik, S. 51.
[9]) E. u. B. II Nr. 624.

Digitized by Google

Sonst bezeichnet es das Verliebtsein, Verliebtwerden, wobei es nicht ausgeschlossen ist, daß es wegen des starken Duftes bei dem Volke als Aphrodisiakum bekannt war. Heißt es doch: „Wol alle die Veilchen, die blühen bei der Nacht, die haben mein Herze zum Verlieben gebracht". [1]) An eine erotische Bedeutung haben wir sicher in dem niederländischen Lied zu denken: „Doen vlocht si mi een cranselijn van violen ende van rosen. Si sprac: lief, set di neffens mi, ende laet ons minnen ende cosen." [2]) Ohne Zweifel ist das auch der Fall, wo Muskaten und Veilchen zusammengenannt werden. „Ten einde van mijn liefs hoofde daer staen drie boomkens fijn; die een draecht notenmuscaten, die ander nagelkijn, den derden draecht fiolen." [3])

Der *Apfel* ist wegen der runden Form, der roten Farbe und der vielen Kerne ein leicht verständliches Symbol der Liebe, des Liebesgenusses und der weiblichen Fruchtbarkeit. Noch jetzt gilt in vielen Gegenden Deutschlands die Apfelschale und auch der Apfel selbst als Liebesorakel. [4]) Im Volkslied sind die schwarzen Kerne ein Bild des „falschen Sinnes." [5]) Der Gegensatz zwischen dem schönen Äußern und dem von einem Wurm angefressenen Innern versinnbildlicht die Untreue oder das falsche Herz. „Der Apfel ist rosenrot, es steckt ein Wurm darin. Die Meidlein, die sein hübsch und fein, sie führen ein falschen Sinn" [6]), ist eine häufig vorkommende Wanderstrophe. Als Symbol der Liebe erscheint der Apfel in „Dort unt'in selben Gründla, da stehen zwei Bäumlein grün, trag'n nix als lauter Liebe, zwa rote Äpfelein" [7]); als Sinnbild der weiblichen Fruchtbarkeit in einem französischen und deutschen „Hochzeit-Ansingelied": „Nous vous offrons de

---

[1]) E. u. B. II Nr. 538a.
[2]) v. D. I Nr. 192; vgl. E. u. B. II Nr. 465.
[3]) v. D. I Nr. 216.
[4]) Pieper, S. 174, 169; Marzell, Die heimische Pflanzenwelt im Volksglauben und Volksbrauch, Leipzig 1922, S. 15; Ad. Strack, Hessische Blätter für Volkskunde I, S. 43.
[5]) E. u. B. II Nr. 537a.
[6]) E. u. B. II Nr. 495: ebenfalls II Nr. 403, 679g, 749, 750.
[7]) E. u. B. II Nr. 655.

Digitized by Google

pommes, puis d'amandes." [1]) „Gott gave de Bruet, wat ick äer wünsch: . . . dat ander Jaer enen Apfel rot, ene junge Dochter in den Schoet." [2])

Eine ebenso merkwürdige Übereinstimmung im Volksdenken und -fühlen zeigen beide folgende Lieder. Der Gedanke liegt ihnen zu Grunde, daß die Liebenden sich ganz gehören und sich binden, indem sie beide von demselben Apfel, der hier wohl deutlich als Symbol der Liebe gefühlt wird, essen. „Prête-moi ton couteau pour partager la pomme, nous la mang'rons tous deux en faisant nos adieux." [3]) „Es hing ein schöner Apfel dran, ich schnitt den Apfel mitten entzwei und gab meinem Schatz den größten Teil." [4])

Der Gedankengang ist ein anderer, wenn die Kerne nach dem Entzweischneiden vor „Herzliebchens Tür" springen; [5]) sie sind ihr ein Gruß, ein Zeichen der Liebe oder eine Erinnerung an das nicht-platonische Liebesverhältnis.

Unter dem Apfelbaum erwarten die Mädchen ihre Geliebten oder findet die Begegnung statt: „Derrière chez mon père y a un pommier dous, trois jeunes princesses sont couché's dessous." [6]) „Unterm Apfelbaum im Garten, da sprach eins dem andern so: . . . ". [7])

Nach dem Volksglauben bedeutet das Darreichen eines Apfels eine Liebeserklärung [8]); deshalb kündigt der vom Baume fallende Apfel an, daß der Geliebte kommt; ist ein Wurm darin, so kommt er nicht. [9]) Der schönen Hannale fällt ein Apfel in den Schoß, als sie ihren Wassermann verlassen hat und bei ihren Eltern ist. [10])

Muskaten, Nüsse und Petersilie werden nicht in allen Sprachen symbolisch verwertet; dennoch dürfen sie hier nicht übergangen werden. Alle bezeichnen die sinnliche Liebe. Nur wenn man dies ins Auge faßt, sind die vielen Volkslieder zu begreifen, worin sie erwähnt werden.

---

[1]) Tie. S. 324.
[2]) E. u. B. II Nr. 880b.
[3]) Tie. S. 271.
[4]) E. u. B. I Nr. 7a.
[5]) E. u. B. I Nr. 7b.
[6]) Do. S. 50.
[7]) E. u. B. II Nr. 777.
[8]) Pieper, S. 169.
[9]) E. u. B. II Nr. 679g, 527c.
[10]) E. u. B. I Nr. 1ab.

Digitized by Google

Wentzel erklärt in überzeugender Weise, welche Bedeutung das Volk den *Muskaten* in den deutschen Liedern beilegt. [1]) Ein Mädchen, dem ihr Bräutigam sagt: „Ich will euch stecken zwei Bäumelein, die sollen Muskat und Näglein tragen; das sollt ihr von mir haben" [2]), weiß, was es von ihm erwarten darf. Und wenn ein Bursche seine Braut mit „Muskatenkraut" in Beziehung bringt („Und sind es keine Rosen, so ist es Muskatenkraut. Du hast mir die Ehe versprochen, jetzunder bist du meine Braut" [3]) kennzeichnet er sie als ein „sinnlich reizendes Geschöpf".

In der Regel werden Muskaten und Näglein (nicht Flieder, sondern Nelken) zusammen genannt; sie verkörpern dann die Lust und den Schmerz der Liebe, denn die ersten sind „süß", die letzten „räß" (bitter). Im holländischen Volkslied hat man die beiden Namen übernommen, ohne daß man diese Symbolik verstand. Was sonst nur selten vorkommt — das Volkslied liebt gerade den Unsinn — geschieht aber hier, man erklärt die symbolische Bedeutung der Muskatnuß aus ihrer runden Form und übersetzt „Nägelein" durch „kruyt-nagelen". „De nooten sijn soo ronde, kruyt-nagelen ruycken soo soet." [4])

Die *Nuß*, die das deutsche Volkslied, soviel ich weiß, nicht als Symbol in der Liebe verwendet, spielt in der Volkserotik in Frankreich offenbar eine ziemlich große Rolle. [5]) Ausgehen um Nüsse zu pflücken bedeutet „sinnliche Liebe suchen", Nüsse essen „sie genießen". „Mossieu l'Curé s'en va pour cueillir les noisettes. I emmèn' avec lui la plus jolie fillette qu'il a pu choisir." [6])

„Dedans ce pré ya-t-un noyer. Dans ce noyer ya quatre noix. J'en ai pris un, il en resta trois. J'en fus malad'au lit trois mois." [7])

---

[1]) Symbolik im deutschen Volkslied, S. 50, 51; vgl. auch S. 188 dieses Werkes, und Aigremont II S. 83.
[2]) E. u. B. II Nr. 448.
[3]) E. u. B. II Nr. 419d; vgl. I Nr. 40h, 71h, 141a; II Nr. 428, 477, 679a, 738, 815a.
[4]) v. D. I Nr. 198; vgl. Nr. 53, 64, 216.
[5]) Aigremont beweist, daß auch in Deutschland der Nuß eine stark erotische Kraft beigelegt wird. (I S. 90—94; II S. 74).
[6]) Si. S. 550; Tie. S. 189.
[7]) Si. S. 16.

Digitized by Google

Verbunden mit „Nüsse knacken" findet sich „Nüsse essen", wohl auch in erotischem Sinne, in dem alten Tanzlied: „J'ai quatre noisettes dans ma poche. Je ne les cache pas sans les manger. Cassez-les-moi, mon ami Pierre, vous serez le préféré." [1]) Der Nußbaum spielt in einem holländischen Volkslied eine ähnliche Rolle wie der Apfelbaum in der französischen Volkslyrik. Ein Bursche sieht in einem Baumgarten „eenen noteboom staan, onder den boom rozemarijn . . . .". Da entdeckt er eine Nachtigall, die er bittet, seine Botin zu sein. [2])
Petersilie gilt beim Volke als starkes Stimulations- und Antikonzeptionsmittel. [3]) Am deutlichsten geht das aus den Liedchen hervor, die E. u. B. nennt: Blumenhaus. Darin baut ein Bursch ein „Häuselein von Petersilien, das er mit roten Lilien (gelben Lilien und roten Röslein) deckt. Nun erwartet er seine Braut. [4]) Die gelbe und rote Farbe der Blumen läßt es wohl sehr glaubhaft erscheinen, daß ihm die der Petersilie zugeschriebene Kraft nicht unbekannt war.
Der Sinn der Liedchen: „Petersilie, du edles Kraut! Was hab ich meinem Schätzlein so vieles vertraut. Vieles Vertrauen tut selten gut, so wünsch ich meinem Schätzelein alles Guts" und „Petersilie, du grünes Kraut, was hab ich meinem Schätzche so vieles vertraut. So vieles Vertrauen, das sag ich ihm ja nicht, die alte Liebe die rostet nicht" [5]) ist nicht so klar. Wentzels Erklärung, die sich nur auf das erste bezieht, ist nicht überzeugend. Es soll weiter nichts ausdrücken wollen als „die Liebschaft hat nun ein Ende" [6]), aber, fragt man sich, was hat denn Petersilie damit zu tun? Zwei Möglichkeiten gibt es m. E.; entweder ist die Bedeutung diese: Petersilie hat ihren Zweck als Antikonzeptionsmittel nicht erfüllt und deshalb verläßt er sie (1), [ungeachtet dessen bleibt er ihr treu (2)] oder „ich habe meinem Schätzlein zu viel getraut, sie

---

[1]) Tie. S. 522.
[2]) v. D. I Nr. 210 E.
[3]) Wentzel, S. 52; Aigremont, Volkserotik und Pflanzenwelt, S. 138—139.
[4]) E. u. B. II Nr. 454b, a.
[5]) E. u. B. II Nr. 574b, a.
[6]) Wentzel, S. 52, 53.

Digitized by Google

hat aber mein Vertrauen mißbraucht und sich einem andern hingegeben".
Nur im französischen Volkslied kommen „giroflée, muguet, jasmin" als Liebespflanzen vor, durchweg in dem Ausdruck „cueillir la giroflée etc.", was immer dasselbe bezeichnet wie das schon oft erwähnte „Rosen brechen."
Giroflée ist der Volksname für Cheiranthus cheiri (Gelbveiglein, Goldlack, muurbloem) und für Matthiola annua (Levkoi, zomerviolier). Welche Blume im Volkslied gemeint ist, wird nicht deutlich. Beide sind sehr alte Kulturpflanzen, die bei den Römern schon bekannt waren und im Mittelalter in den Schloßgärten gezüchtet wurden. [1]) Giroflée scheint ursprünglich nur für Goldlack gebraucht und wegen des starken Geruchs der Matthiola auch auf diese Pflanze übertragen worden zu sein, die denn auch wohl Cheiranthus annuus genannt wird. Wegen der gelben Farbe und des starken Duftes ist der Goldlack vorzugsweise zur Symbolik der Liebespflanze geeignet. Wo in den „Blasons" aber von „giroflée" mit roten Blumen die Rede ist, und u. a. davon gesagt wird, daß sie „enfanter les (femmes) font" [2]), muß der Dichter an Matthiola gedacht haben, die bekanntlich verschiedenfarbig gezüchtet wird. Im Volkslied ist aber aus keiner Anspielung zu schließen, welche „giroflée" die Geliebten einzeln oder zusammen so gern brechen. [3])
Von dem *Muguet* (der Maiblume), einer in Frankreich noch heutzutage sehr beliebten Frühlingsblume, glaubte man, daß er Glück in der Liebe brachte. [4]) Es ist also selbstverständlich, daß er bei Liebenden in hoher Gunst stand und oft zusammen mit Rosen oder Jasmin [5]), von dessen erotischer Bedeutung schon die Rede war, [6]) gebrochen wurde.
Mögen im französischen Volkslied viel mehr Blumen in

[1]) Pieper, S. 43, 44.
[2]) Blasons, poésies anciennes, S. 295.
[3]) Pa. S. 102, 131; We. S. 197, 400.
[4]) Aigremont, Volkserotik und Pflanzenwelt, II S. 34, vgl. Tie. S. 238, 436; We. S. 103, 446.
[5]) Tie. S. 181, 324; Si. S. 96, 350; E. u. B. II Nr. 647.
[6]) Vgl. S. 187.

Digitized by Google

Betracht gekommen sein, das gemeinsame Blumenpflücken ist auch im deutschen und holländischen Volkslied ein gewöhnliches Motiv. Es ist so natürlich und dabei so allgemein, daß man geneigt wäre, anzunehmen, daß es hier wie dort spontan entstanden sei. Da sich aber herausstellte, daß auch hier die französische Kultur im frühen Mittelalter für das übrige Europa vorbildlich war, liegt die Vermutung nahe, hier ebenfalls an französischen Einfluß zu denken. Und in der Tat erinnert die Situation in allen obengenannten Liedern bis in Einzelheiten an die in den altfranzösischen Pastourellen. Fast ausnahmslos sind diese nach folgendem Schema gebaut: „la bele, la pastoure", oder Robin kommt auf eine Wiese, in einen Garten, in einen Baumgarten, um Blumen, Rosen, Veilchen zu pflücken. Einzeln oder zusammen erleben sie nun die bekannten Liebesabenteuer. Wie folgende Beispiele zeigen, hatte „cueillir la fleur" damals schon die traditionell erotische Bedeutung: „.... s'irons moi et mon ami coillir la flor novelle" [1]), „pastore .... ou chantoit coillant la flor un son d'amor" [2]), Mestre Richart de Semilli: „Robin .... par ennui s'asist les un buissonet .... por cueillir la rose et le muguet." [3])

* * *

Die Blumen spielen im Volkslied noch eine dritte sehr wichtige Rolle; sie wachsen auf Gräbern von geliebten Verstorbenen, von unschuldig Hingerichteten, von zwei Geliebten und zeugen von dem Schicksal der darin Bestatteten.
Es ist ein uralter Volksglaube, der auch heutzutage in wenig kultivierten Gegenden noch lebt, daß in Blumen und Pflanzen bestimmte Geister wohnen; wie die Griechen von Dryaden und Hamadryaden sprachen, glauben die indischen Völker an das Walten des Reisgeistes, die gelderschen und deutschen Bauern an die Existenz eines Korngeistes, der Roggenmuhme

---

[1]) Bartsch, Altfranzösische Romanzen und Pastourellen, Rom. S. 30, Nr. 35, 36.
[2]) Ebenda, Past. Nr. 18, 102, 106.
[3]) Ebenda, Past., S. 242 Nr. 11; vgl. Rom. Nr. 33, 38, 53b, 56; Past. Nr. 97, 99.

Digitized by Google

und des Roggenwolfes.[1]) Damit hängt die primitive Vorstellung von der Auferstehung vom Tode zusammen, der bei den Hindus und Griechen herrschende Glaube, daß die menschliche Seele in eine Blume oder Pflanze übergehen konnte.[2]) Liegt eigentlich dem schönen dichterischen Bild, das Begraben sei ein Säen, in der Hoffnung, daß die Saat einmal zu schönerem Leben erwachen werde, nicht dieselbe Anschauung zu Grunde?[3])

Die Pflanzensagen sehr vieler Völker: Slaven, Kleinrussen, Finnen, Mexikaner usw., erzählen von Blumen und Kräutern, die aus Leichen emporwachsen. Die Griechen ließen z. B. die Nymphaea alba aus der Leiche einer Nymphe, den Mandelbaum aus der Seele der Leukothae geboren werden.[4]) So muß man denn auch die Motive der Grab- und Todesblumen in den Volksliedern als Reste eines uralten Metempsychoseglaubens betrachten. Drei Blumen sind es, die als solche immer wieder erwähnt werden, nl. die Rose, die Lilie und der Rosmarin. Naumann glaubt, daß die Sitte, die Begräbnisstätte mit *Rosen* zu schmücken, unter römischem Einfluß in Deutschland verbreitet wurde. Darauf wäre es dann zurückzuführen, daß das Wort Rosengarten die Bedeutung von Friedhof annehmen konnte.[5]) Da das Volkslied die Königin der Blumen vorzugsweise auf dem Grab eines verstorbenen Geliebten wachsen läßt, ist es jedoch nicht ausgeschlossen, daß die Symbolik als Liebesblume mit hineinverwoben ist.

La Pernette bittet: „Couvrez Pierre de roses et moi de millefleurs" und: „On mettra sur ma tombe un blanc rosier d'amour."[6]) „La plus jeune des trois demoiselles" sieht sich in Gedanken gestorben und sagt: „les faucheurs fauch'ront ma tombe, ils la remplirent de roses."[7]) Der Sänger eines

---

[1]) Vgl. Is Teirlinck, Plantlore I, De plant, een levend, bezield, handelend wezen, Gent 1892, S. 75—92.
[2]) Ebenda, S. 91.
[3]) Vgl. Schiller, Das Lied von der Glocke; Klopstock, Grabschrift seiner Frau.
[4]) Teirlinck, Plantlore, S. 104, 105, 106—108.
[5]) Grundzüge der deutschen Volkskunde, S. 39.
[6]) Do. S. 19—24.
[7]) Si. S. 425.

Digitized by Google

Verbunden mit „Nüsse knacken" findet sich „Nüsse essen", wohl auch in erotischem Sinne, in dem alten Tanzlied: „J'ai quatre noisettes dans ma poche. Je ne les cache pas sans les manger. Cassez-les-moi, mon ami Pierre, vous serez le préféré." [1]) Der Nußbaum spielt in einem holländischen Volkslied eine ähnliche Rolle wie der Apfelbaum in der französischen Volkslyrik. Ein Bursche sieht in einem Baumgarten „eenen noteboom staan, onder den boom rozemarijn . . . .". Da entdeckt er eine Nachtigall, die er bittet, seine Botin zu sein. [2])
Petersilie gilt beim Volke als starkes Stimulations- und Antikonzeptionsmittel. [3]) Am deutlichsten geht das aus den Liedchen hervor, die E. u. B. nennt: Blumenhaus. Darin baut ein Bursch ein „Häuselein von Petersilien, das er mit roten Lilien (gelben Lilien und roten Röslein) deckt. Nun erwartet er seine Braut. [4]) Die gelbe und rote Farbe der Blumen läßt es wohl sehr glaubhaft erscheinen, daß ihm die der Petersilie zugeschriebene Kraft nicht unbekannt war.
Der Sinn der Liedchen: „Petersilie, du edles Kraut! Was hab ich meinem Schätzlein so vieles vertraut. Vieles Vertrauen tut selten gut, so wünsch ich meinem Schätzelein alles Guts" und „Petersilie, du grünes Kraut, was hab ich meinem Schätzche so vieles vertraut. So vieles Vertrauen, das sag ich ihm ja nicht, die alte Liebe die rostet nicht" [5]) ist nicht so klar. Wentzels Erklärung, die sich nur auf das erste bezieht, ist nicht überzeugend. Es soll weiter nichts ausdrücken wollen als „die Liebschaft hat nun ein Ende" [6]), aber, fragt man sich, was hat denn Petersilie damit zu tun? Zwei Möglichkeiten gibt es m. E.; entweder ist die Bedeutung diese: Petersilie hat ihren Zweck als Antikonzeptionsmittel nicht erfüllt und deshalb verläßt er sie (1), [ungeachtet dessen bleibt er ihr treu (2)] oder „ich habe meinem Schätzlein zu viel getraut, sie

---

[1]) Tie. S. 522.
[2]) v. D. I Nr. 210 E.
[3]) Wentzel, S. 52; Aigremont, Volkserotik und Pflanzenwelt, S. 138—139.
[4]) E. u. B. II Nr. 454b, a.
[5]) E. u. B. II Nr. 574b, a.
[6]) Wentzel, S. 52, 53.

Digitized by Google

hat aber mein Vertrauen mißbraucht und sich einem andern hingegeben".
Nur im französischen Volkslied kommen „giroflée, muguet, jasmin" als Liebespflanzen vor, durchweg in dem Ausdruck „cueillir la giroflée etc.", was immer dasselbe bezeichnet wie das schon oft erwähnte „Rosen brechen."
Giroflée ist der Volksname für Cheiranthus cheiri (Gelbveiglein, Goldlack, muurbloem) und für Matthiola annua (Levkoi, zomerviolier). Welche Blume im Volkslied gemeint ist, wird nicht deutlich. Beide sind sehr alte Kulturpflanzen, die bei den Römern schon bekannt waren und im Mittelalter in den Schloßgärten gezüchtet wurden. [1]) Giroflée scheint ursprünglich nur für Goldlack gebraucht und wegen des starken Geruchs der Matthiola auch auf diese Pflanze übertragen worden zu sein, die denn auch wohl Cheiranthus annuus genannt wird. Wegen der gelben Farbe und des starken Duftes ist der Goldlack vorzugsweise zur Symbolik der Liebespflanze geeignet. Wo in den „Blasons" aber von „giroflée" mit roten Blumen die Rede ist, und u. a. davon gesagt wird, daß sie „enfanter les (femmes) font" [2]), muß der Dichter an Matthiola gedacht haben, die bekanntlich verschiedenfarbig gezüchtet wird. Im Volkslied ist aber aus keiner Anspielung zu schließen, welche „giroflée" die Geliebten einzeln oder zusammen so gern brechen. [3])
Von dem *Muguet* (der Maiblume), einer in Frankreich noch heutzutage sehr beliebten Frühlingsblume, glaubte man, daß er Glück in der Liebe brachte. [4]) Es ist also selbstverständlich, daß er bei Liebenden in hoher Gunst stand und oft zusammen mit Rosen oder Jasmin [5]), von dessen erotischer Bedeutung schon die Rede war, [6]) gebrochen wurde.
Mögen im französischen Volkslied viel mehr Blumen in

[1]) Pieper, S. 43, 44.
[2]) Blasons, poésies anciennes, S. 295.
[3]) Pa. S. 102, 131; We. S. 197, 400.
[4]) Aigremont, Volkserotik und Pflanzenwelt, II S. 34, vgl. Tie. S. 238, 436; We. S. 103, 446.
[5]) Tie. S. 181, 324; Si. S. 96, 350; E. u. B. II Nr. 647.
[6]) Vgl. S. 187.

Digitized by Google

Betracht gekommen sein, das gemeinsame Blumenpflücken ist auch im deutschen und holländischen Volkslied ein gewöhnliches Motiv. Es ist so natürlich und dabei so allgemein, daß man geneigt wäre, anzunehmen, daß es hier wie dort spontan entstanden sei. Da sich aber herausstellte, daß auch hier die französische Kultur im frühen Mittelalter für das übrige Europa vorbildlich war, liegt die Vermutung nahe, hier ebenfalls an französischen Einfluß zu denken. Und in der Tat erinnert die Situation in allen obengenannten Liedern bis in Einzelheiten an die in den altfranzösischen Pastourellen. Fast ausnahmslos sind diese nach folgendem Schema gebaut: „la bele, la pastoure", oder Robin kommt auf eine Wiese, in einen Garten, in einen Baumgarten, um Blumen, Rosen, Veilchen zu pflücken. Einzeln oder zusammen erleben sie nun die bekannten Liebesabenteuer. Wie folgende Beispiele zeigen, hatte „cueillir la fleur" damals schon die traditionell erotische Bedeutung: „.... s'irons moi et mon ami coillir la flor novelle" [1]), „pastore .... ou chantoit coillant la flor un son d'amor" [2]), Mestre Richart de Semilli: „Robin .... par ennui s'asist les un buissonet .... por cueillir la rose et le muguet." [3])

* * *

Die Blumen spielen im Volkslied noch eine dritte sehr wichtige Rolle; sie wachsen auf Gräbern von geliebten Verstorbenen, von unschuldig Hingerichteten, von zwei Geliebten und zeugen von dem Schicksal der darin Bestatteten.
Es ist ein uralter Volksglaube, der auch heutzutage in wenig kultivierten Gegenden noch lebt, daß in Blumen und Pflanzen bestimmte Geister wohnen; wie die Griechen von Dryaden und Hamadryaden sprachen, glauben die indischen Völker an das Walten des Reisgeistes, die gelderschen und deutschen Bauern an die Existenz eines Korngeistes, der Roggenmuhme

---

[1]) Bartsch, Altfranzösische Romanzen und Pastourellen, Rom. S. 30, Nr. 35, 36.
[2]) Ebenda, Past. Nr. 18, 102, 106.
[3]) Ebenda, Past., S. 242 Nr. 11; vgl. Rom. Nr. 33, 38, 53b, 56; Past. Nr. 97, 99.

Digitized by Google

und des Roggenwolfes.[1]) Damit hängt die primitive Vorstellung von der Auferstehung vom Tode zusammen, der bei den Hindus und Griechen herrschende Glaube, daß die menschliche Seele in eine Blume oder Pflanze übergehen konnte.[2]) Liegt eigentlich dem schönen dichterischen Bild, das Begraben sei ein Säen, in der Hoffnung, daß die Saat einmal zu schönerem Leben erwachen werde, nicht dieselbe Anschauung zu Grunde?[3])

Die Pflanzensagen sehr vieler Völker: Slaven, Kleinrussen, Finnen, Mexikaner usw., erzählen von Blumen und Kräutern, die aus Leichen emporwachsen. Die Griechen ließen z. B. die Nymphaea alba aus der Leiche einer Nymphe, den Mandelbaum aus der Seele der Leukothae geboren werden.[4]) So muß man denn auch die Motive der Grab- und Todesblumen in den Volksliedern als Reste eines uralten Metempsychoseglaubens betrachten. Drei Blumen sind es, die als solche immer wieder erwähnt werden, nl. die Rose, die Lilie und der Rosmarin. Naumann glaubt, daß die Sitte, die Begräbnisstätte mit *Rosen* zu schmücken, unter römischem Einfluß in Deutschland verbreitet wurde. Darauf wäre es dann zurückzuführen, daß das Wort Rosengarten die Bedeutung von Friedhof annehmen konnte.[5]) Da das Volkslied die Königin der Blumen vorzugsweise auf dem Grab eines verstorbenen Geliebten wachsen läßt, ist es jedoch nicht ausgeschlossen, daß die Symbolik als Liebesblume mit hineinverwoben ist.

La Pernette bittet: „Couvrez Pierre de roses et moi de millefleurs" und: „On mettra sur ma tombe un blanc rosier d'amour."[6]) „La plus jeune des trois demoiselles" sieht sich in Gedanken gestorben und sagt: „les faucheurs fauch'ront ma tombe, ils la remplirent de roses."[7]) Der Sänger eines

---

[1]) Vgl. Is Teirlinck, Plantlore I, De plant, een levend, bezield, handelend wezen, Gent 1892, S. 75—92.
[2]) Ebenda, S. 91.
[3]) Vgl. Schiller, Das Lied von der Glocke; Klopstock, Grabschrift seiner Frau.
[4]) Teirlinck, Plantlore, S. 104, 105, 106—108.
[5]) Grundzüge der deutschen Volkskunde, S. 39.
[6]) Do. S. 19—24.
[7]) Si. S. 425.

Digitized by Google

deutschen Liedes seufzt: „Ach nun sind die zwei Geliebten todt! Wohin sie nun begraben? Hie untern wilden Rosenstrauch, das Grab soll Röslein tragen" [1]) und die betrogene Dörflerin, die ihren Schatz noch immer liebt, obwohl er sie verlassen hat, bricht in den Klageruf aus: „Er lebt nicht mehr, er is verschloen, sai Grab soll edle Ruosen troen." [2])
„Zijn graf zal roosjens dragen" ist auch im niederländischen Volkslied ein oft vorkommender Ausdruck. „Nu zijn daer twee schoen lijeven doot. Och waer so selmen se graven? onder den rooseneghlentier, dat graft sel roosen dragen." [3]) Sogar in einem Scherzlied von den „vier weverkens, die ter botermarkt gaan", heißt es „en als dat beestje (muisken) dan is dood, waar zullen ze dat begraven? Al onder de weverkens hun getouw, en het grafken zal rooskens dragen." [4])
Im deutschen Volkslied sind die Ausdrücke „begraben unter Röslein (Rosen) rot", „unter dem Rosenbusch" feste Formeln geworden. Wenn ein liebendes Mädchen von ihrem Bräutigam verschmäht wird und das Leben deshalb für sie keinen Sinn mehr hat, oder wenn sie fühlt, sterben zu müssen, wünscht sie unter Rosen begraben zu sein.
„Begrabt mich unter die Rosen rot, wohl unter die Rosen, wohl unter den Klee, darunter vergeh' ich nimmermeh." [5]) Zu beachten ist hier die deutlich ausgesprochene Idee der Seelenwanderung und Unsterblichkeit. Aus den stereotypen Versen „Sterb ich denn, so bin ich tot; begrabt mich unter Röslein rot" [6]) hat sich sogar das Adverbium rösleinrot zu selbständigem Leben losgelöst. „Mein Schwesterlein ist lange todt, sie liegt begraben rösleinrot." [7]) Und mit noch weiterer Gedankenübertragung heißt es in einem anderen Lied: „Die Glöcklein läuten so rosenroth, mir ist, mir däucht, Jungfer

---

[1]) E. u. B. I Nr. 95.
[2]) E. u. B. I Nr. 204b.
[3]) v. D. Nr. I 43A; auch I Nr. 77, 196 (wie E. u. B. I 95).
[4]) v. D. I Nr. 241 B.
[5]) E. u. B. I Nr. 19c.
[6]) E. u. B. I Nr. 19b, c, 122; II Nr. 206, 740; III Nr. 1820.
[7]) E. u. B. I Nr. 186a.

Digitized by Google

Dortchen ist todt." [1]) In der Tat ist rosenrot hier ein Synonym von blutig, traurig, wie E. u. B. bemerken, allerdings ohne die Bedeutungsentwicklung anzugeben.
Die Anschauung, daß in der Grabesblume die Seele der (des) Geliebten und also sie (er) selbst wohnt, tritt durch die erweiternde Hinzufügung „Vorübergehende brechen eine Rose von dem auf dem Grabe wachsenden Rosenbusch", noch deutlicher hervor. Durch das Pflücken treten die Überlebenden in Verbindung mit der (dem) Gestorbenen, sie grüßen und trösten sie (ihn) gleichsam. „Couvrez Pierre de roses et moi de millefleurs, Les pèlerins qui passent en prendront quelque brout, diront: Dieu ait l'âme des pauvres amoureux" [2]) (In den Alpen: Tous les passants qui passent en prendront une fleur, diront adieu en larmes aux pauvres trépassés). [3])
In den übereinstimmenden deutschen Liedern ist die Geliebte allein gestorben; der Bräutigam soll eine Rose von dem Grab pflücken, dann wird die Verschiedene bei ihm sein.
„Dann begräbt man mich unter die Rosen roth, dann wächst ein Ros' auf meinem Grab, dann kommt mein Herzlieb und pflückt sie ab." [4]) „Auf dem Grab wächst ein Gras, brich mir die Rosen ab. Brich sie ab, trag sie heim, trag sie in dein Schlafkämmerlein, daß du nicht schläfst allein." [5])
Noch auf eine andere Weise wird die Rose mit dem Tod in Zusammenhang gebracht; sie ist im Volksglauben die Todesverkünderin. In Schweden glaubt man, daß die Mutter Maria den Kindern, die sterben müssen, eine Rose reicht. [6]) „Une rose qui est restée seule sur sa tige, indique que l'un de ceux qui y demeurent cessera bientôt de vivre" ist nach Sébillot „un proverbe béarnais." [7]) Auch im Volkslied treffen wir Erinnerungen an diesen Glauben an. „Rosen die sind rosenrot

[1]) E. u. B. I Nr. 110f.
[2]) Do. S. 19.
[3]) Tie. S. 110.
[4]) E. u. B. I Nr. 122.
[5]) E. u. B. II Nr. 730, auch II Nr. 601.
[6]) Pieper, S. 193. Man vergleiche: Just. Kerner: Seitdem erscheint zur Todesnacht gar manchem frommen Kind, bekränzt mit duftgen Röslein rot, die heilge Regiswind.
[7]) Sébillot, Le folklore de France III, La faune et la flore, Paris 1906, S. 394.

Digitized by Google

und mein Schatz ist schon tot." [1]) Besonders fallende Rosen sind es, die Unglück, zerstörtes Liebesglück oder gar den Tod ankündigen; z. B. im „Brünnele-lied": „Da fallen drei (zwei) Röselein mir in den Schoß. Und diese drei Röselein sind blutigrot: Jetz weiß i net, lebt mei Schatz, oder ist er todt?" [2]) Verwandt damit ist der Tekst: „Da fielen mir drei Rosen auf meine Schuh. Drei rote Röselein und ander mehrers Kraut. Das hätt'ich mein'm Feinsliebchen nicht zugetraut." [3]) Nicht ganz klar ist der Sinn des siebenbürgischen Liedchens: „Ich schmiß zwo ädle Ruisen zum huihen Fenster hinouss. Ich hatt meing Herzgelâwterchen trôfen, dat et jô sterwe moßt." [4]) Wenn man auch annimmt, daß die geworfenen fallenden Rosen Unglück bedeuten, was hier sicher der Fall ist, fragt man sich doch, welches Unglück gemeint, welches Leid dem Geliebten zugefügt wird. Die größte Wahrscheinlichkeit hat Wentzels Auslegung für sich, das Mädchen habe ihrem Liebsten deutlich machen wollen, daß sie „ihre Unschuld und Treue leichtsinnig hingab." [5])

Natürlich kann von einer Unglückssymbolik nicht die Rede sein, wo von „Rosen schneien" gesprochen wird, um etwas Unmögliches auszudrücken. Ein Bursche, der seiner Braut auf ihre Frage, wann er wiederkommt, antwortet: „Wenn es Rosen schneit und regnet kühlen Wein" [6]), will mit diesen Worten kein Unglück verkünden, sondern einfach sagen: „nie".

Die Lilie, Lilium candidum, die stolz aufrechtstehende, makellos weiße Blume, ist das Symbol des Vornehmen, der Reinheit, der Unschuld. Sie ist deshalb in der katholischen Kirche der Mutter Gottes gewidmet. [7]) In den Legenden wachsen aus dem Grabe der Heiligen Lilien, worauf „Ave Maria" geschrieben steht. [8])

---

[1]) E. u. B. II Nr. 729b.
[2]) E. u. B. I Nr. 203a—d; vgl. I Nr. 205, 206, 406.
[3]) E. u. B. I Nr. 203e—f.
[4]) E. u. B. II Nr. 738.
[5]) Symbolik i. d. V., S. 44.
[6]) E. u. B. II Nr. 429d, 493.
[7]) M. C. Nieuwbarn O. P., Beknopt Kerkelijk Handwoordenboek, Tilburg 2e uitg. 1910, S. 475, Bijlage Symbolen.
[8]) Beispiele bei Teirlinck, S. 111.

Digitized by Google

Nach einem allgemein verbreiteten Volksglauben sprossen sie auch aus dem Grabe unschuldig Verurteilter und unglücklich Liebender.
Ihre symbolische Bedeutung im Volkslied ist keine andere. Ein Bursche, der die Reinheit seiner Braut rühmen will, sagt, als er sie verlassen muß: „Um eine weiße Lilie tut mir mein Herz so weh" [1]) und das alternde Mädchen, das den Schnaderhüpfel singt: „Drei Rosen im Garten, vier Lilien im Feld! Jetzt muß ich heiraten, sonst werd ich zu alt" [2]), deutet mit den Rosen den Liebesgenuß an, der sich ihr bietet und mit den Lilien ihre Unschuld, die sie bis jetzt bewahrt hat. Ebenso will ein Jüngling auf die jungfräuliche Ehre seiner Geliebten anspielen, als er „drei Lilgenblätter ins Fenster wirft". Vielleicht war ihm schon ein nicht ganz unbegründeter Verdacht aufgestiegen, denn sie antwortet ihm, daß sie „in Liebesarmen liegt." [3]) Die weiße Farbe vermittelte die Übertragung derselben Symbolik auf die Wasserlilie. „Wie schön ist eine Lilie, die auf dem Wasser schwimmt! Wie schön ist die Jungfrau, wenn sie ihre Ehr behält." [4])
Als Symbol der Unschuld wird die Lilie in dem bekannten Lied des Ronisattel angewandt. Der angebliche Verbrecher betritt den Scheiterhaufen, eine Lilie in der Hand, mit den Worten: „Ists Sach, daß ich hab getan, so soll d'Blum verbrennen schon. Hab ichs aber ni gethan, so soll die Blum bleiben stan." [5]) Ein Mädchen, das ein unschuldiges Opfer eines eifersüchtigen Knaben geworden ist, soll „in ihres Vaters Schloßgarten, wo weiße Lilien blühen", begraben werden. [6]) Hier ist die Symbolik der Lilien eine doppelte, die Blumen beweisen nl. zugleich, daß das Mädchen im Himmel ist. Ebenso ist das der Fall in der französischen Romanze „Celle qui fait la morte pour son honneur garder." [7]) Als plötzlich

[1]) E. u. B. II Nr. 598.
[2]) E. u. B. II Nr. 897.
[3]) E. u. B. II Nr. 803.
[4]) E. u. B. II Nr. 714b.
[5]) E. u. B. I Nr. 59a.
[6]) E. u. B. I Nr. 48c.
[7]) Do. S. 272.

Digitized by Google

beim Essen „la belle" tot hingefallen ist, fragen die „trois capitaines" sich: „Où l'enterrons-nous cette aimable princesse?" und alle sind der Meinung: „Au jardin de son père, dessous les fleurs de lys. Nous prierons Dieu pour elle qu'el aille en paradis". Wo Rosen, Näglein und Lilien aus dem Grab wachsen, symbolisieren die Rosen die Liebe, die Näglein das frühere Glück und die Lilien den Tod der Unschuldigen. [1])
In dem flämischen Lied von der bösen Stiefmutter, die ihr Kind verkauft, baut der Vater eine Kapelle. Jedesmal wenn er den Spaten in die Erde sticht, schießt eine weiße Lilie empor, worauf die Worte stehen: „Ave Maria, komt statere mij bij!" [2]) Die auf dem Grab blühenden Lilien dürfen nur von dem am Leben gebliebenen Bräutigam gepflückt werden. [3])
Es ist ein Zeichen der Trauer und Anklage, daß „die Lilien sich täten neigen", als die Frau, die den Tod ihres Gatten verschuldet hatte, an seinem Grab vorbeikam. [4])
Das Motiv, daß auf der aus dem Grab aufgeschossenen Lilie Worte geschrieben sind, lernten wir schon in dem oben angeführten Lied von der bösen Stiefmutter kennen. Es ist aus den Heiligenlegenden, z. B. der Legende des heiligen Wilhelmus von Montpellier [5]) in das Volkslied übergegangen, wo es so beliebt wurde, daß sich die Wanderstrophe bildete: „Und als drei Tage nach ihrem Tod, da wuchsen drei Lilien auf ihrem Grab. An der einen da stand geschrieben: Im Himmel wär sie erst geblieben." [6])
In einem vorigen Abschnitt ist darauf hingewiesen worden, daß der *Rosmarin* der Holla gewidmet war und also als Braut- und Todesblume sowohl Glück als Unglück symbolisieren konnte. Die Leidtragenden schmücken sich bei einem Begräbnis mit einem Rosmarinzweig, sie legen ihn auf das Grab, auf

---

[1]) E. u. B. I Nr. 19b.
[2]) v. D. I Nr. 41AB.
[3]) E. u. B. I Nr. 19c, 96a.
[4]) E. u. B. I Nr. 105.
[5]) Teirlinck, S. 111: Uit den mond des gelukzaligen schoot na zijn afsterven eene lelie, waarop de woorden „AVE MARIA" te lezen waren.
[6]) E. u. B. I Nr. 42g, 93e, 107, 109b, 110bdfg, 182b.

Digitized by Google

den Sarg, oder haben ihn dem Toten mitgegeben. [1]) Der Rosmarin deutet im Volkslied denn auch Trauer um einen Gestorbenen an, doch auch das Leid beim Abschied.
So begreift man, was ein Page, der über das Begräbnis Malbroughs berichten soll, meint mit: „A l'entour de sa tombe romarin fut planté." [2]) Und so versteht man auch den Schmerz der Jungfrau, die in ihres Vaters Garten Rosen pflücken wollte und „statt Röslein Rosmarin fand", ihr Liebster war gestorben. [3]) Eine andere hat im Traum einen Rosmarinbaum wachsen sehen und sie fragt sich nun mit Schrecken: „Ach Liebster, bist du tot?" [4])
In einigen Abschiedsliedern ist die symbolische Bedeutung des Rosmarins nicht ganz deutlich. Bezeichnet er da den Abschiedsschmerz oder den früheren Liebesgenuß? Vielleicht haben sich beide Bedeutungen in der Erinnerung des Volkes vermischt. So in dem niederländischen Abschiedslied „Met eene droeven sanghe", wo das „vrouken" „wel schoone rosemarijn" genannt wird [5]) und in dem deutschen, wo es heißt: „Rosmarin und Lorbeerblätter verehr ich dir zu guter letzt: Das soll sein das letzt Gedenken, weil du mich manchmal ergetzt." [6])

---

[1]) Marzell, S. 45.
[2]) Do. S. 457.
[3]) E. u. B. I Nr. 208.
[4]) E. u. B. I Nr. 207.
[5]) v. D. I Nr. 190.
[6]) E. u. B. II Nr. 723a (eigentlich 722a), vgl. II Nr. 545b, 600b, 717a.

Digitized by Google

IV. DIE FARBENSYMBOLIK

Eine Erörterung der Farben im Volkslied muß zweierlei umfassen: eine Besprechung der stereotypen Farben, die das weibliche Schönheitsideal des Mittelalters ausdrücken und eine der symbolischen Farben, die sich meistens auf die Liebe beziehen. Erstere sind als solche schon alt; sie werden von den Troubadours und nach ihnen von den deutschen Minnesängern zur Schilderung der höchsten weiblichen Schönheit angewandt und zwar so allgemein, daß sie schon damals als stehende Formeln gegolten haben müssen. Wo der Ritter sie als den schönsten Schmuck seiner „Vrouwe" betrachtete, ist es nicht verwunderlich, daß der Volkssänger sie als das Schönste an seiner Geliebten rühmt. Ebenso wie es von vielen Bräuchen und Gewohnheiten der späteren bürgerlichen Kreise feststeht, daß sie auf Lebensformen der mittelalterlichen adligen Gesellschaft zurückgehen, müssen wir auch von den Schönheitsbezeichnungen im Volkslied annehmen, daß sie aus der ritterlichen Kulturwelt herabgesunken sind. [1])

Als Quelle dürfen wir wohl ein Sendschreiben des Troubadours Arnaut von Marueil in Anspruch nehmen, das Diez [2]) folgendermaßen übersetzt: „Eur schönes dunkelbraunes Haar, die Stirne weiß und lilienklar, das Auge, das sich regt und lacht, die Nase grad' und wohlgemacht, das blühend frische Angesicht, so weiß und rot sind Blumen nicht, das Mündchen, schöne Zähne drein, kein Silber ist so klar und rein, und Kinn und Hals und Brust so weiß, wie frischer Schnee und blühend Reis, und dann die Hände schön und blank zusammt den Fingern zart und schlank . . . .". Man sieht es, die Zusammenstellung der drei Grundfarben: weiß, rot, schwarz (bzw. braun) bildete den Schmuck der vollkommenen Frauenschönheit. Die Dichter der altfranzösischen Romanzen und Pastourellen müssen derselben Meinung gewesen sein, sie beschränken sich aber auf zwei Farben, wohl aus dem Grunde,

[1]) Vgl. J. Huizinga, Herfsttij der Middeleeuwen, 2. Aufl. 1921, S. 156.
[2]) Die Poesie der Troubadours, Zwickau 1826, S. 158.

Digitized by Google

daß ihre Schönen nicht mehr so ausnahmslos braune Haare haben. Auffallend ist jedenfalls die Übereinstimmung mit dem vorigen Zitat in: „. . . . bele bouche et bele facon; ele avoit les euz rians, le nes traitis, sa facete vermeillete come rosier floris." [1])
Daß bei den deutschen Rittern dieselbe Tradition herrschte, beweisen die Verse Uolrichs von Lichtenstein und Albrechts von Raprehtswîle, worin die Schönheit ihrer Angebeteten in folgenden Worten geschildert wird: „Liehtiu ougen, dâ bî brûne brâ hâstu und zwei rôtiu wängelîn. Schoene bistu hie und schoene dâ. Wîz rôt brûn, der drîer varwe schîn treit dîn hôchgeborner lîp" [2]) und „Mit vil tiurer varwen zol ist ir lîp bestrichen, wîz rôt brûn, gemischelt wol, ist ihr herz gar tugende vol . . .". [3]) J. Grimm weist mit Recht darauf hin, daß diese drei Farben, wenn sie auch ganz traditionell verwendet werden, ursprünglich doch einen symbolischen Sinn gehabt haben müssen, indem weiß das Leben, die Unschuld, rot die Geburt, die Lust und schwarz den Tod, das Leid versinnbildlicht. [4])
Wenn die Dichter der französischen, deutschen und holländischen Volkslieder die Schönheit ihrer Geliebten hervorheben wollten — und sehr oft fühlten sie sich dazu veranlaßt — taten sie es fast ohne Ausnahme mit denselben Worten wie ihre namhaften Vorgänger. Diese Worte waren eben ein festes Bestandteil des Volksdenkens geworden und sie boten sich unbewußt dar, wo man ihrer bedurfte.
Die Hand ist immer weiß. So zahlreich sind die Verse, worin das versichert wird, daß einige Seiten damit gefüllt werden könnten. [5]) Das französische Volkslied begnügt sich nicht

[1]) Bartsch, Altfranzösische Romanzen und Pastourellen, Rom. Nr. 52; vgl. Past. Nr. 69, Rom. Nr. 42, 70.
[2]) Bartsch—Golther, Deutsche Liederdichter, S. 190.
[3]) Ebenda, S. 354.
[4]) J. Grimm, Commentar zu einer Stelle in Eschenbachs Parcifal, in Altdeutschen Wäldern I, S. 14—18.
[5]) *Do.* S. 203, 272, 341, 448; *We.* S. 7, 116, 297, 414, 482; *Pa.* S. 51, 54, 115; *Tie.* S. 93, 115, 122, 133, 152, 153, 232, 310; *Si.* S. 232; *E. u. B.* I Nr. 1g, 11a, 28, 42d, 50a, 58a, 72, 79a, 86, 93h, 94b, 102a, 110a, 118, 123a, 143, 145, 151b, 179, 186a, 197a; II Nr. 406, 453, 486, 487b, 490, 728a, 816a; *v. D.* I Nr. 20A, 35, 37, 44, 53, 63, 71, 146, 153, 192, 198, 213, 216, 288, 296, 414.

Digitized by Google

damit „la main blanche" zu besingen, es zeigt bei der Ausmalung der weiblichen Schönheit eine starke Neigung sich in Einzelheiten zu ergehen. Ein verliebter Jüngling aus den Alpen oder aus Anjou, der sagen will, wie schön er seine Liebste findet, spricht von „gorge blanche,[1]) cuisses blanches[2]), blancs genoux[3]), blancs tétons"[4]); der holländische Bursche bevorzugt die „snee witten armen"[5]); der französische erachtet es offenbar nicht der Mühe wert, die „bras blancs" zu erwähnen. Vielleicht ist dies weniger eine Sache des Geschmacks als eine Frage des Wohllauts.

Die Tatsache, daß schon die Dichter der altfranzösischen Romanzen und Pastourellen[6]), wie auch die deutschen ritterlichen Sänger Kristân von Hamle[7]), Tanhûser[8]), Jôhans Hadloub[9]), Kuonrat von Altsteten[10]), Kristân von Lupîn[11]) das höchste Lob für die weißen Hände, den weißen Hals, die blanken Arme ihrer Schönen hatten, beweist wieder einmal, wie abhängig die Volkssitten von denen der höheren Kreise sind.

So sind auch die Vergleichungen der weißen Farbe mit der von Blumen, Schnee, Eis usw., die besonders im französischen Volkslied beliebt sind, aus der vorhergehenden Kunstdichtung herabgesunken. Ausdrücke wie: „blanche comme la fleur de Lys[12]), comme la lune[13]), un parchemin[14]), la neige[15]), comme let[16]),

---

[1]) Si. S. 545; vgl. v. D. I Nr. 147, 150 (keelken), 146 (hals).
[2]) We. S. 414, 482; vgl. E. u. B. I Nr. 19c (Beine).
[3]) Tie. S. 457; We. S. 476.
[4]) Tie. S. 170; vgl. E. u. B. I Nr. 44a, 100a (Brust); v. D. I Nr. 68, 169, 313 (borstkens).
[5]) v. D. I Nr. 20A, 27, 35, 37, 40B, 66, 70, 73, 80, 103, 118, 144, 184, 194, 213, 215, II Nr. 307; auch E. u. B. I Nr. 43, 94d, II Nr. 800.
[6]) Bartsch, altfr. Rom. u. Past., Rom. Nr. 14, 28, 45; Past. Nr. 4, 72.
[7]) Bartsch—Golther, Deutsche Liederd., S. 178.
[8]) Ebenda, S. 246.
[9]) Ebenda, S. 338, 344.
[10]) Ebenda, S. 350.
[11]) Ebenda, S. 351.
[12]) We. S. 262; vgl. Bartsch, Rom. Nr. 62, 29 (flor de glai), 63 (flor d'este).
[13]) We. S. 482.
[14]) Pa. S. 7.
[15]) Pa. S. 144.
[16]) Pa. S. 30.

Digitized by Google

cendal [1]), finden sich manchmal wörtlich in den schon oft zitierten Romanzen und Pastourellen.

Wenn man sieht, daß weiß und blank als außerordentlich schön gelten, muß es um so mehr auffallen, daß im deutschen und holländischen Volkslied ein hübsches Mädchen in den meisten Fällen braun oder schwarzbraun genannt wird. Man erklärt diese Vorliebe in der Regel aus dem Reize, den das Exotische, das Nichteinheimische ausübt. [2]) Daraus würde hervorgehen, daß das französische Volkslied das blonde Haar bevorzugen müßte, was Kalff in der Tat annimmt, offenbar in der Absicht, damit das angebliche holländische Schönheitsideal zu erklären. [3]) Was zeigt sich nun aber bei genauer Prüfung einer großen Anzahl verschiedensprachiger Lieder? Daß Kalffs Voraussetzung sowohl was das französische als was das holländische Volkslied betrifft, den Tatsachen nicht entspricht. Denn in dem mir zur Verfügung stehenden Material finde ich im französischen Volkslied 9mal blond gegen 24mal braun, im deutschen 28mal blond gegen 51mal braun, im holländischen 12mal blond gegen 18mal braun. Also, nicht nur in den deutschen, sondern in allen Volksliedern ist braun die vorherrschende Farbe. Niemand wird behaupten wollen, daß diese Übereinstimmung auf eine bewußte Hinneigung des Volkes zum brünetten Frauentypus zurückzuführen wäre. Wie soviele Erscheinungen im Volksleben beruht sie auf einer alten Tradition, die aber in reellen Verhältnissen ihren Ursprung gefunden haben muß. Wir brauchen nicht in Ungewißheit zu sein, wo dieser Ursprung zu suchen ist. Das auf S. 204 zitierte Gedicht von Arnaut de Marueil läßt keinen Zweifel übrig, daß bei den Troubadours „dunkelbraune Haare" als das Ideal der Schönheit galten, wenn Kalff auch behauptet, daß die provenzalischen Dichter die blonden Haare bevorzugten. [4]) Die deutschen Minnesänger, bei denen ausführliche Beschrei-

[1]) We. S. 118.
[2]) Wentzel, Symbolik i. d. V., S. 18; Hugo Hepding, Hess. Blätter f. Volksk. XXIII, S. 168.
[3]) Kalff, Het Lied in de Middeleeuwen, S. 333, 334.
[4]) Ebenda, S. 333.

Digitized by Google

bungen weiblicher Schönheit übrigens seltener als bei den epischen Dichtern sind, scheinen derselben Ansicht gewesen zu sein, denn wo z. B. Uolrich von Liehtenstein, Heinrich von Mîssen, Kuonrât von Altstetten[1]) sich mehr in Besonderheiten ergehen, unterlassen sie nicht ihre Begeisterung für „zwei brûne brâ" auszusprechen.

Mag nun aber der blonde Frauentypus sich im Volkslied nicht einer so allgemeinen Verehrung erfreut haben als der brünette, die Lieder, worin er verherrlicht wird, sind gar nicht selten. Ziemlich oft ist von „blonden"[2]), „gelben"[3]), „gelweißen"[4]), „goldgelben"[5]), „goldfarbenenen"[6]), „flachsfarbenen"[7]), und vor allem von „gelb- oder goldkrausen" (holl. gelgecrult, gecruist[8]) Haaren die Rede. Die krausen Haare werden in den altfranzösischen Romanzen und Pastourellen schon einige Male als besonders schön erwähnt[9]); das Lob, das die deutschen und holländischen Volkssänger ihnen spenden, scheint also auch auf französischen Einflüssen zu beruhen. Einem deutschen und holländischen Volksdichter genügen obengenannte Farbenschattierungen nicht, sie versteigen sich zu einer von der Regel abweichenden Kombination und statten ihre Liebsten mit blauen Augen und schwarzen Haaren[10]) oder mit braunen Augen und blonden Haaren[11]) aus. Die *rosenrote Gesichtsfarbe* wird nicht nur im Volkslied allgemein schön gefunden. Rot, die Farbe des Blutes, des Lebens, verkörpert bei allen Völkern das Natürliche, blühend Frische. Bei den Korjaken in Nordostsibirien, den Tschuktschen und

---

[1]) Bartsch—Golther, Deutsche Liederdichter, S. 190, 262, 350.
[2]) *Tie.* S. 129, 130, 259, 273, 285; *Si.* S. 167, 191; *E. u. B.* II Nr. 727, 823; *v. D.* I Nr. 6C.
[3]) E. u. B. I Nr. 41a, 42g, 87, 97, II Nr. 427, 466b; v. D. I Nr. 24A, 31, 150, 152, 216.
[4]) E. u. B. I Nr. 102a.
[5]) E. u. B. I Nr. 42a, II Nr. 436b.
[6]) E. u. B. I Nr. 41g, 90; v. D. I Nr. 147.
[7]) E. u. B. II Nr. 604.
[8]) E. u. B. I Nr. 41dh, 42f, 58a, 74a, 181c, 211e, 42k, 186e; v. D. I Nr. 189, 218, II Nr. 285, 287.
[9]) Bartsch, Rom. Nr. 1, 29.
[10]) E. u. B. II Nr. 626b.
[11]) v. D. I Nr. 121.

Digitized by Google

Hottentotten werden die Mädchen mit roten Wangen als die hübschesten betrachtet. Wo die Natur versagt, muß die Kunst nachhelfen; daher färben einige Stämme in Indien sich bei festlichen Gelegenheiten den Körper rot [1]) und tragen Damen aus unserer modernen zivilisierten Gesellschaft ohne besondern Anlaß rot auf das Gesicht auf.
Ob zur Zeit der Minnesänger das so allgemein besungene frische Rot der Wangen und der Lippen immer echt war, ist heute kaum mehr zu entscheiden. Jedenfalls sind in den Volksliedern wie in den altfranzösischen und deutsch-mittelalterlichen Kunstliedern Ausdrücke wie: „le vis vermeill come serise, la color vermaillete, rosine" [2]), „ir rôter (rôsenrôter) munt, ir rôselohtez wange" [3]) ungemein zahlreich.

* * *

In den Volksliedern des XIV. und XV. Jahrhunderts nahm nicht nur die Anzahl der symbolisch verwendeten Farben bedeutend zu, sondern zugleich ihre Verwendungsmöglichkeit. Weiß, rot und braun (schwarz) genügten nicht mehr, alle Farben des Regenbogens wurden zu Hilfe gerufen um „jede Angelegenheit der Liebe" [4]) symbolisch zu bezeichnen. Dazu war es notwendig geworden, auf willkürliche Weise eine Bedeutung in sie hineinzulegen, die jetzt ohne besondere Hilfsmittel nicht zu erklären ist, weil sie dem natürlichen Sinn keine Rechnung trägt. Es entstehen in dieser Zeit „Gedichte", die man ohne das Studium einer „vollständigen Farbenlehre", ohne Benutzung eines Handbuchs der Farbensymbolik nicht verstehen kann. Wie sonderbar es erscheint, solche Handbücher und Anleitungen gab es damals wirklich. Ein ziemlich seltenes französisches Büchlein: „Le Blason des couleurs en

[1]) Berkusky, Zur Symbolik der Farben, Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 23 (1913), S. 253, 254.
[2]) Bartsch, Altfr. Rom. u. Past., S. 58, 113, 132, 164, 185, 191 usw.
[3]) Bartsch—Golther, Deutsche Liederd., S. 163, 177; 96, 118, 127, 161, 164, 169 usw. vgl. *We.* S. 211, 402; *Si.* S. 154; *Pa.* S. 30, 43; *E. u. B.* I Nr. 3, II Nr. 304, 502, 527, 701 usw.; *v. D.* I Nr. 150, 169.
[4]) Uhland, Abhandlung, S. 283.

Digitized by Google

armes, livrées et devises par Sicille, Hérault d'Alphonse V, roi d'Aragon" [1]) gibt Vorschriften über die Farben, worin Herren und Damen sich kleiden sollten, wenn sie ihre Freude oder ihren Schmerz, ihr Glück und Unglück kundgeben wollten. Für komplizierte seelische Regungen reichten die einfachen Farben nicht aus, dafür brauchte man allerhand Zusammenstellungen. Auch diesem Bedürfnis wurde in dem Werkchen des Herolds Sicille wie in einzelnen Gedichten, die ebenfalls den Titel: „blasons des couleurs" trugen und deren Verfasser sich nicht scheuten ihren Namen zu nennen [2]), Rechnung getragen.

Die französische Mode der Farbensprache drang siegreich in das übrige Europa, zumal in Deutschland durch. Das beweisen die von Zingerle veröffentlichten Fragmente aus den Werken H. von Labers und einige Gedichte aus dem Liederbuch der Hätzlerin. [3])

Man soll sich aber hüten alle Farbensymbolik als gekünstelt und willkürlich zu betrachten; in vielen Fällen ist es möglich, sie auf natürliche Weise aus der Wirkung der Farbe zu erklären. In der folgenden Behandlung der einzelnen Farben wird sich jedesmal zeigen, worauf ihre Symbolik zurückzuführen ist.

Weiß ist seit jeher die Glücksfarbe, die das Reine, Gute, Edle, Vornehme symbolisiert. [4]) Daher tragen bei vielen Völkern die Leidtragenden und Trauernden, die Geistlichen und auch die Verstorbenen weiße Kleider. Vielleicht spielt hier auch die dem Weiß zugeschriebene schützende und abwehrende Kraft gegen böse Geister eine Rolle. [5]) Ein französisches Volkslied erzählt, wie „trois anges venus du ciel, tout habillés de blanc, emportent Catherine tout droit en Paradis" [6]) und ein deutsches wie ein

---

[1]) Publié et annoté par Hippolyte Cocheris, Paris 1860.
[2]) z. B. Est. Forcadel, Blason des couleurs in: D. M. M . . . ., Blasons, poésies anciennes, Paris 1807, S. 300, 301.
[3]) Germania 8, 1863, S. 497—503.
[4]) H. Berkusky, Zur Symbolik der Farben, S. 159.
G. M. Dursch, Symbolik der christlichen Religion II, Tübingen 1859, S. 53.
[5]) Berkusky, S. 157, 161.
[6]) Tie. S. 95.

Digitized by Google

Knecht, dessen Herr tot niedergefallen war „zog an ein Hemdlein weiß, zog mit dem Herrn ins Paradeis." [1]) Ob in einigen französischen Liedchen, worin von einem weißen Mönch die Rede ist, der drei Jungfrauen bittet ihn zu umarmen oder der mit einem Mädchen hinter der Tür des Konvents (in seiner Zelle) getroffen wird, [2]) auch an das Heilige und Reine gedacht werden darf, ist mindestens zweifelhaft.

Das weiße Kleid und der weiße Schleier der Braut versinnbildlichen die jungfräuliche Unschuld und das bräutliche Glück. „En la femme (le blanc) signifie chasteté, en la fille virginité." [3]) Zahllose Volkslieder bestätigen dies. „La belle au jardin d'amour, elle est vêtue de satin blanc." [4]) Ein Mädchen geht mit ihrem Geliebten fort, „la première ville/son amant l'habille/tout en satin blanc." [5]) Schöndilg trägt ein „Hemdchen wie der Schnee so weiß" und nun kann „stolz Reiter seine Braut holen" [6]); die Bernauerin „zog gar bald ein schneeweißes Hemd an, wol vor den Herzog zu treten." [7]) Als nach sieben Jahren der Bräutigam zurückkommt und die Liebe seiner Braut geprüft hat, zieht er „ein Tuch, schneeweiß gewaschen" aus der Tasche und sagt: „Trock'n ab dein Äugelein, du sollst fürwahr mein eigen sein." [8]) Das Königskind, das „vrij bij mijnheer Haelewijn gaen mag, gaet op haer slaepkamer fijn, doet aen een kleed van wit satijn." [9]) Nachdem ein Mädchen, „dat zeven jaar lazerus moest wezen", von ihrem Liebsten entdeckt worden war, „trok hij haar lazeruskleederen uit en kleedde hij ze in witte zijde." [10]) Es ist deutlich, daß ein Jüngling auf die Ehrbarkeit seiner Braut anspielt, wo er sagt: „Das weiße Täuble wird noch mei Weible." [11]) Will

---

[1]) E. u. B. I Nr. 77b.
[2]) Tie. S. 186; Si. S. 542, 543.
[3]) Le Blason des couleurs par Sicille, S. 77.
[4]) Do. S. 442.
[5]) Do. S. 424.
[6]) E. u. B. I Nr. 41h.
[7]) E. u. B. I Nr. 92.
[8]) E. u. B. I Nr. 67cd; vgl. II Nr. 474, 541.
[9]) v. D. I Nr. 1B.
[10]) v. D. I Nr. 22B.
[11]) E. u. B. II Nr. 541.

Digitized by Google

ein „Magdeken, das oit der Kisten ein schnewit Hemdelein holt", um es dem geliebten Landsknecht zu geben, der hingerichtet werden soll, damit nicht andeuten, daß sie eine Jungfrau bleiben will oder daß sie ihm gleichsam ihre Jungfräulichkeit opfert?[1])

Wenn ein Mädchen weiße Kleider trägt, will sie einem Burschen anzeigen, daß er auf ihre Liebe hoffen darf.[2]) „Seh' ich mein Schatz schneeweiß gekleidt, so hüpft mein Herz vor lauter Freud'"[3]), jubelt ein verliebter junger Mann. Und ein anderer, der auf Gegenliebe hofft, sagt: „Um ihretwillen trag ich weiß, mein Herz das steht mit ganzem Fleiß nach ihrem roten Munde."[4]) Ebenso „prend la bergère sa corselette et son beau jupon blanc", als sie „la voix de son amant" hört,[5]) indem „les messieurs de Saint-Jean-de Maurienne" nach der Stadt zurückgehen und „prennent leurs cravates blanches" in der Hoffnung, daß sie nun von den Mädchen von Villards nicht abgewiesen werden.[6])

Der weiße Schleier kann aber auch eine ganz andere symbolische Bedeutung haben; in einigen Volksliedern ist er eine euphemistische Bezeichnung für das „weiße Kopftuch, das gefallene Mädchen bei der Trauung statt eines Kranzes tragen sollten."[7]) Mit einer Anspielung auf diese Symbolik antwortet ein Mädchen, das ins Schenkhaus gehen will, auf die Warnung der „Frau Haselin": „Er (mein Kranz) ist mir entfallen, es ist mir schon von weißer Seid ein Schleierlein drauf gefallen."[8]) Noch deutlicher drückt sich ein anderes Mädchen aus, das sich bei der Frau Nachtigall Rat geholt hat: „Soll ich mein Kränzlein halten fest, so will mir's doch nimmer bleiben; viel lieber trag ich ein Schleierlein weiß, umwunden

[1]) E. u. B. I Nr. 65a.
[2]) Vgl. Zingerle, Germania 8, „weiß bedeutet gütlich gedenken" (Liederbuch der Hätzlerin II 19, 13), „es ist ein gûter wan, der im von lieb ist uffgetan den mainen weiße claider" (ebenda II 21, 87).
[3]) E. u. B. II Nr. 560a.
[4]) E. u. B. II Nr. 502; vgl. Nr. 503.
[5]) Si. S. 138; vgl. We. S. 423.
[6]) Tie S. 212.
[7]) E. u. B. I S. 539.
[8]) E. u. B. I Nr. 174d.

Digitized by Google

mit gelber Seiden" [1]); war doch gelb die vorgeschriebene Farbe für unsittliche Frauen. [2])
So scheint es nicht ausgeschlossen, daß die weiße Farbe eine sinnbildliche Bedeutung bekommen konnte, die das gerade Gegenteil von dem war, was ihr ursprünglich innewohnte. Die weiße Kleidung eines Mädchens konnte deshalb auch ein Zeichen sein, daß es nicht abgeneigt war, einem fremden Mann ihre Liebe zu gewähren. Daher glaubt ein „lantsknecht" sich berechtigt „een maechdeken, dat hi aen gheender heijden vant met witte cleijden" um „een slapen bi" zu bitten, [3]) und wagt ein „Reuter" (bzw. ein Ritter) es gegenüber einem Mädchen in einem „weißen Hemdlein", das am Brunnen „sollt waschen gân" oder Wasser holt, einen ebenso kühnen Wunsch zu äußern. [4])
Die weiße Farbe ist auch, es wurde schon darauf hingewiesen, eine festliche Farbe; sie ist ein Zeichen des Glückes, der Heiterkeit, der festlichen Stimmung. Der holländische Dichter P. C. Hooft spricht in seinem Gedicht: „Aen de camer in liefd'bloeyende wit Fiorenza" denn auch von „witte Thalia, die meer aerdigh soeckt te heten, in lichaemstierenskonst, en treden welgemeten, int toyen vant blont hayr . . . .". [5]) Die Redensart „geen wit mogen zien" bedeutet im 17. Jahrhundert „keine Fröhlichkeit, Heiterkeit dulden." [6]) „Blanche livrée porter" heißt im französischen Volkslied „lustig und ausgelassen sein". Ein Dichter beklagt den Tod Olivier Bachelins: „Hellas! Olivier Bachelin, orrons nous plus de voz nouvelles? . . . . Vous soulliés gaiment chanter et demeurer jouyeuse vie, et la blanche livrée porter par le pais de Normandie." [7]) Mädchen, die zum Tanz gehen oder aus einem anderen Anlaß

[1]) E. u. B. I Nr. 173d.
[2]) Zingerle, Germania 8, S. 498.
[3]) v. D. II Nr. 291.
[4]) E. u. B. I Nr. 72, 117a.
[5]) Gedichten van P. C. Hooft door Dr. F. A. Stoett, 2e dr. van de uitgave van P. Leendertz, Amsterdam 1899, S. 5.
[6]) Vgl. Letterkundig leesboek, v. d. Bosch—de Vooys I, Groningen 1926, S. 471, 472 und Vondel, Uitvaert van mijn dochterke": „de felle doot, die nu geen wit mag sien, verschoont de grijze lien".
[7]) Pa. S. 57, auch S. 44.

Digitized by Google

festlich gekleidet sein wollen, sind „schneeweiß gekleidt" [1]) oder tragen „robes de satin blanc." [2])
Im Vorhergehenden ist hauptsächlich von der günstigen Bedeutung der weißen Farbe die Rede gewesen; damit ist ihre Symbolik aber nicht erschöpft. Sie wird nl. in vielen Liedern auch als Todes- und Trauerfarbe, als ein unheilverkündendes Symbol verwendet. Weiße Trauerschleier und -kleider, die früher in Nord- und Mitteldeutschland bei Beerdigungen getragen wurden, sind heutzutage noch bei den Bewohnern von Westafrika, den Javanern und Anamiten gebräuchlich. Bei ihnen gilt weiß noch als ein kräftiges Schutzmittel gegen böse Geister. [3])
Dieser Gedanke hat sich im Volkslied mit dem der Unschuld, Reinheit und Heiligkeit vermischt, sodaß es in vielen Fällen nicht mit Sicherheit zu sagen ist, welchen von diesen beiden der Dichter seiner Symbolik zu Grunde legte. Bei der Vorstellung, daß die Seele eines Verstorbenen in einer weißen Lilie wohnt oder daß „drü Tübeli chride wiß" die Seele des hingerichteten Roni Sattel ins Himmelreich führen, [4]) hat man ohne Zweifel die weiße Farbe als das Symbol der Unschuld aufgefaßt. In den Liedern, worin der Ausdruck „ein schneeweißes Kleid anziehen oder anhaben" als gleichbedeutend mit „sterben" betrachtet wird, hat man in weiß nur die Todes- und Trauerfarbe gesehen. Sicher ist das der Fall in einem Liedchen, worin erzählt wird, daß die zu spät erkannte, todkranke Tochter nur noch einen Wunsch hat: „ein weißes Kleid, ein enges Haus" [5]) und wahrscheinlich in dem Lied von der Kindsmörderin, die „ein schneeweißes Kleid anhaben muß, wie alle armen Sünder zum Hochgericht tun tragen." [6])
Wo das Volk der weißen Farbe die Kraft zuschreibt den Tod anzukündigen, liegt ihre Bedeutung als Todessymbol noch

---

[1]) E. u. B. I Nr. 174i; II Nr. 503.
[2]) We. S. 24; Do. S. 341, 399.
[3]) Berkusky, S. 161, 157.
[4]) E. u. B. I Nr. 59b.
[5]) E. u. B. I Nr. 182e, vgl. Nr. 77b, 89a.
[6]) E. u. B. I Nr. 56c.

Digitized by Google

klarer zu Tage. Auf zweifache Weise wird es angedeutet, daß eine Königstochter, die einen Wassermann (bzw. einen König) heiraten soll, bald sterben wird; sie bittet um ein weißes Kleid und plötzlich fliegt ein weißer Schwan auf. [1]) Ein ähnliches Motiv enthält das Lied: La belle Hélène ou la danseuse noyée: [2]) gegen den Wunsch ihrer Mutter besucht die Tänzerin den Ball auf der Brücke von Nantes, sie zieht ihr weißes Kleid an und .... ertrinkt.
Bevor Mörder ihre Greueltat verüben, verbinden sie die Augen ihres Opfers mit „einem weißen Tüchlein" [3]) oder stecken sie ihm „eenen sneewitten bal in haer kele." [4]) Und Jeanne Françoise, die geträumt hat, daß ihr Gatte sie ermorden will, legt „un'chemise blanche aussi son cotillon gris" an. [5]) Die Jungfrau in den Ulingerliedern sieht kurz vor ihrem Tode eine weiße Taube auf einem Haselstrauch. [6])
Schließlich seien noch einige Lieder erwähnt, in denen die verhängnisvolle Farbe nicht den Tod, sondern ein trauriges Ereignis, ein Unglück ankündigt. Unter dem Volk herrscht in manchen Gegenden auch der Glaube, daß ein Traum von weißen Pferden oder Blumen und einem weißen Schmetterling nichts Gutes bedeutet. [7]) In dem deutschen Volkslied faßt ein Jüngling es als ein Zeichen der Untreue auf, wenn seine Liebste in einem weißen Kleid erscheint. „Alle Freud ist mir benommen vor lauter Traurigkeit", seufzt einer, „weil ich mein Schatz seh kommen in einem weißen Kleid." [8]) Drei weiße Tauben, die über den Wald fliegen, sagen einem Unglücklichen, daß er „schön Schatz g'hattn hat." [9]) Es wäre immerhin möglich diese ungünstige Bedeutung als eine sekundäre zu betrachten; die weiße Farbe könnte nl. darauf hinweisen, daß „der Schatz" die Braut eines andern geworden wäre.

[1]) E. u. B. I Nr. 2bcdf.
[2]) Do. S. 399; Si. S. 32.
[3]) E. u. B. I Nr. 58e, 107b.
[4]) v. D. I Nr. 27.
[5]) Tie. S. 153.
[6]) E. u. B. I Nr. 41abe, 19b.
[7]) Berkusky, S. 163.
[8]) E. u. B. II Nr. 649, 474.
[9]) E. u. B. II Nr. 662.

Digitized by Google

Die *rote Farbe* leitet ihre symbolische Bedeutung an erster Stelle von der Farbe des Blutes her. Wie dieses gleichsam der Träger des Lebens ist, symbolisiert ihre Farbe die Lebensenergie und das Leben überhaupt. Primitive Völker tragen rote Gewänder oder Amulette um die Lebenskraft und die sexuelle Potenz zu steigern. [1]) Nach einem von Zingerle angeführten Zitat aus dem „hellekrieg" [2]) und einer Stelle in dem „Blason des couleurs" [3]) zu schließen, hat bei der symbolischen Verwendung auch der Gedanke an das Feuer eine Rolle gespielt. Im Hinblick auf dessen große Bedeutung im Volksleben und dessen scheinbares Leben ist dies leicht verständlich.

In den Volksliedern, auch in den französischen, ist rot das Symbol der heißen, feurigen Liebe. Merkwürdigerweise kennen die „blasons" diese Bedeutung nicht. Ebensowie es bei H. von Laber heißt: „rôt ûzen daz sol innen ein brünstec herze haben" [4]), erklärt der Bursche in dem Volkslied: „Der roten Farb hab ich soviel, in Liebe brennt mein Herz" [5]) und „In rot will ich mich kleiden, bedeut inbrünstige Lieb." [6])

Hier wie auch in dem vorigen Abschnitt über die weiße Farbe zeigt es sich, daß die Farben der Kleider in der Symbolik des Mittelalters einen breiten Raum einnahmen, weshalb der Herold Sicille ihnen den größten Teil seiner Betrachtungen widmete. Rote Kleidung, insbesondre „den roten Rock tragen" ist ein fester Ausdruck für leidenschaftlich lieben oder sich dem Geliebten hingeben.

Die Königstochter, die „mit dem Reiter reiten wolt, zog wol an den roten Rock, und setzte sich auf dem Reiter sein Roß" [7]); als „la bergère" die Stimme ihres Liebsten hörte, „ell' met

---

[1]) Berkusky, S. 250, 252, 256; vgl. Dursch, Symbolik der christl. Religion, S. 52: „Die griechischen Schnitzbilder der Naturgottheiten: Bacchus, Pan, Priapus waren rot angemalt".
[2]) Germania 8, S. 501.
[3]) Le Blason des couleurs par Sicille, S. 80; vgl. Dursch S. 52.
[4]) Germania 8, S. 501; ebenda: Liederbuch der Hätzlerin II 19, 19: „rot in rechter lieb prynnet, wol dem, der sich versynnet".
[5]) E. u. B. II Nr. 502.
[6]) E. u. B. II Nr. 503.
[7]) E. u. B. I Nr. 42g; ebenfalls Nr. 181b, 212c.

Digitized by Google

sa jupe rouge, son joli cotillon." [1]) „Oh! de mon mari!" ruft die Frau des Soldaten aus, der im Kriege ist, „il me tient pour sa mignonne, me fait tous les jours cotillon de satin rose." [2]) Die junge Frau eines alten Mannes verläßt ihren Gatten und geht zu ihrem Vater zurück; sie erzählt: „J'ai pris ma cotte rouge (mon corset rouge), chez mon père m'en vay." [3]) Diese Symbolik ist nicht auf den roten Rock beschränkt; andere Kleidungsstücke können dasselbe zu erkennen geben. Scherzend erklärt ein Bursche: „Wenn mein Lieb gestorben ist, will ich meine rote Mütze schwarz verbrennen und in einem Vierteljahr eine andere nehmen." [4]) Ein Einsiedler, der der Liebe nicht abhold ist, hört von einem Mädchen: „Je m'habillerai avec soin, beaux souliers rouges, jupon vert." [5]) Das dritte Töchterchen des Königs, das ein weltliches, sündiges Leben führen will, „heeft haar kousen gebonden met roo zijde linten, haar schoen doen blekken met roo zijde strekken, haar haar gefriseerd met roo zijde draan" [6]); und das Mädchen, das den renommierenden Reiter nicht einlassen will, ruft ihm zu: „en ik ben hier verciert met roode zijde, sa, ruiter, als 't u belieft, dan kunde gij ryden (myn gordeyntje is gestrekt met roode zyde)". [7])

Vollständigkeitshalber sei noch daran erinnert, daß auch die rote Rose und ihre Farbe die Liebe sinnbildlich darstellen können. In dem vorigen Kapitel sind soviele Beispiele davon gegeben worden, daß an dieser Stelle ein paar charakteristische Verse genügen dürften. Das hübsche Liedchen vom Rosenschneien enthält eine dreifache Liebessymbolik: ein junger Mann träumt, daß in seines „Buhlen Gärtelein" „die roten Röselein" herunterschneien, daß er ein Häuselein von Petersilien baut, bedecket mit roten Lilien." [8]) Man versteht nun

---

[1]) Tie. S. 339.
[2]) Tie. S. 460; vgl. Variante S. 115.
[3]) We. S. 322, 326.
[4]) E. u. B. II Nr 510e.
[5]) Tie. S. 204; vgl. We. S. 409.
[6]) v. D. I Nr. 4B.
[7]) v. D. I Nr. 217.
[8]) E. u. B. II Nr. 454a; vgl. über Petersilie als Liebessymbol S. 194.

Digitized by Google

auch, was ein verliebter Jüngling singt: „Die Liebe ist rosenrot, sie liebt bis in den Tod." [1])
Die rote Farbe wird aber noch auf ganz andere Weise sinnbildlich angewendet. Sie symbolisiert das Leben, die Lust, die Liebe, aber auch den Tod. Es könnte möglich sein, daß diese beiden so ganz verschiedenen Symbole auf die Bedeutung des Blutes im Volksglauben zurückzuführen sind. Denn Blut erweckt nicht nur Gedanken an das Leben, sondern auch an den Mord, das gewaltsame Abschneiden des Lebens, an den Tod. Doch scheint die Erklärung in einer anderen Richtung gesucht werden zu müssen. Neuere Untersuchungen auf ethnologischem Gebiet haben gezeigt, daß sehr viele primitive, nichtchristliche, jüdische und mohammedanische Völker in den verschiedensten Teilen der Welt bei Begräbnisfeiern einen roten Farbstoff verwenden, weil sie glauben, daß die rote Farbe ein wirksames Schutz- und Abwehrmittel ist. [2]) Und zwar in doppeltem Sinne: sie kann die schlechten Einflüsse von dem Toten abwenden und die Hinterbliebenen schützen, besonders vor dem Geist des Toten [3]) und den Dämonen des Todes. [3])
Wo nun im Volkslied die rote Farbe auch wohl als Zeichen des Todes gilt, liegt der Gedanke nahe, daß ebenfalls die Erinnerung an jenen abwendenden Einfluß eine Rolle spielt. [4]) Die Nachtigall soll einem Mädchen, das in Ungewißheit über das Schicksal ihres Schatzes ist, „die Federn weiß oder rot zeigen", je nachdem er lebt oder tot ist. [5]) In einem anderen Lied beweisen herunterfallende „Röselein, die blutig rot sind", einem Mädchen, daß ihr Liebster gestorben ist. [6]) Die Blumen-, Steine- und Farbensymbolik ergänzen sich in

---

[1]) E. u. B. II Nr. 633.
[2]) Berkusky, S. 256.
[3]) Ch. Peabody, Red paint culture, in: Journal de la société des Américanistes de Paris (nov. serie t. XXX), 1927, S. 243.
[4]) Vgl. Wigalois, 159, 7: „an ein sper man im dô bant einen samît der was rôt, daz bezeichent daz er in den tôt des tages riten solde". (von Zingerle in Germania 8, S. 501 angeführt).
[5]) E. u. B. II Nr. 414.
[6]) E. u. B. I Nr. 203a—d.

Digitized by Google

einem Liedchen, das E. u. B. „schweren Traum" nennt. Ein Mädchen, von banger Todesahnung erfüllt, träumt, daß ihr Garten ein Kirchhof geworden ist, wo ein „Rosmarienbaum" wächst. Sie sammelt dessen Blätter in einen Krug, „draus sah (sie) Perlen rinnen und Tröpflein rosenrot." [1]) Da im deutschen Volkslied diese Symbolik der roten Farbe in der Regel mit der Rose verbunden ist, verweise ich für weitere Beispiele auf das Kapitel über Blumensymbolik, wo auch die Ausdrücke „unter Röslein rot begraben" und „die Glöcklein läuten so rot" erwähnt wurden. [2])

Das französische Volkslied wird höchstwahrscheinlich rot auch als Todesfarbe angewandt haben; die Symbolik war hier jedenfalls bekannt, wie die Vorschrift in Est. de Forcadels „Blason des couleurs'": „l'incarnat toujours est en douleur" beweist. [3]) Ich habe aber nur in einem der von mir geprüften Lieder die karmesinrote Kleiderfarbe als ein Todeszeichen gefunden und zwar in einem Lied aus den Alpen, „la triste noce." [4]) Die verlassene Braut erscheint bei der Hochzeit ihres Geliebten. Sie wußte nicht, welches Kleid sie anlegen sollte, doch entschloß sich dann: „L'autre est de cramoisie, c'est cell'que je veux mettre".

Schwarz ist im allgemeinen eine nicht heiter stimmende Farbe. Bei den meisten Menschen erweckt sie eine Empfindung der Furcht und des Grauens. Nach dem Volksglauben erscheinen böse Geister als schwarze Gestalten und schwarze Tiere gelten als unheilverkündende Teufelstiere. Umgekehrt haben denn auch schwarze Amulette und das schwarz gefärbte Gesicht die Eigenschaft die Lebenden vor bösen Geistern zu schützen. [5])

Darauf beruht die noch heutzutage herrschende Sitte, sich zum Zeichen der Trauer schwarz zu kleiden, eine Sitte, die

---

[1]) E. u. B. I Nr. 207.
[2]) Vgl. S. 198.
[3]) Blasons, poésies anciennes S. 300. Le Blason des couleurs par Sicille nennt diese Bedeutung nicht, wohl „chaleur, courroux, colère, hastivité, haultesse, prouesse, hardiesse, vengeance" (S. 80).
[4]) Tie. S. 113.
[5]) Vgl. Berkusky, S. 148—152.

Digitized by Google

wie soviele in dem französischen mittelalterlichen Gesellschaftsleben entstanden ist. „Ceste couleur en blason", erklärt Sicille, „signifie constance, douleur, doctrine et bonne fiance." [1]) Daß dies auch in Deutschland bekannt gewesen sein muß, zeigt ein Lied aus dem Anfang des 16. Jhts., das einzige, soweit ich habe feststellen können, worin schwarz sowohl „constance" als „douleur" symbolisiert. „Schöns Lieb, du hast mir verkündt, in schwarz wöllst du dich kleiden. Schwarz ist das große Herzenleid und bedeutet Stetigkeit." [2])
Sonst verwendet das Volkslied die schwarze Farbe fast ausschließlich zum Ausdruck der Trauer um einen Toten und des Leides wegen der Trennung zweier Liebenden. Der Herzog, der seine geliebte Bernauerin durch den Tod verloren hat, befiehlt, daß diejenigen, die ihm helfen wollen, sein Lieb zu begraben, „schwarze Mänteln haben müssen." [3]) Bemerkenswert ist in diesem Lied der Gegensatz zwischen schwarz und rot; der Herzog äußert seine Freude über den Tod seines Vaters dadurch, daß er ihn von Trägern mit roten Mänteln zu Grabe tragen läßt.
Ein Ritter, der im Schloß umgeht, steigt „auf einem traurig schwarzen Roß aus dem Grab" [4]); die Müllerin legt schwarzseidene Kleider an, als sie erfährt, daß ihr Mann sie an Räuber verkauft hat.[5]) Überzeugt von dem traurigen Los, das ihr bevorsteht, schenkt „des Markgrafen Töchterlein" dem Kutscher, der sie zu ihren Brüdern führen soll, „ein schwarzes Paar Stiefeln"; sie dachte: „er fahre sie nimmermehr wieder."[6]) Der unglückliche Jüngling, dessen Herzliebchen tot ist, trägt „ein schwarzes Kleid", obwohl er „zuvor so große Freud hatte." [7]) Aus demselben Grunde bittet ein französischer Bursche seine Mutter: „Apportez-moi mon habit de soie

---

[1]) Le blason des couleurs, S. 86.
[2]) E. u. B. II Nr. 807.
[3]) E. u. B. I Nr. 92; vgl. Nr. 96e, II Nr. 698a.
[4]) E. u. B. I Nr. 198.
[5]) E. u. B. I Nr. 58a.
[6]) E. u. B. I Nr. 186c.
[7]) E. u. B. I Nr. 93a.

Digitized by Google

noire, le deuil d'amour je veux porter." [1]) Ein schwarzgekleideter Page teilt Malbroughs Witwe mit, daß ihr Gatte im Kriege gefallen ist: „Prenez la robe noire et les souliers cires. Malbrough est mort en guerre." [2])

Aus diesen verschiedenen Beispielen geht also hervor, daß im deutschen, französischen und holländischen Volkslied die schwarze Farbe dieselbe symbolische Bedeutung hat, und zwar die, welche ein Jüngling in einem Liedchen aus dem 15. Jht. ihr beilegt, wo er sagt: „Le noir sera signifiance que je viz en deuil et tristesse." [3])

Schwarz kann aber auch Kummer, Leid überhaupt bezeichnen, obwohl es dann meistens als Symbol des „Herzeleides" infolge einer unglücklichen Liebe erscheint.

Bekanntlich urteilt das Volkslied meistens sehr pessimistisch über die Ehe; in einem Liedchen aus Anjou wird den Mädchen, die fragen: „Le jour de vos noces, quel habit prendrez-vous?" denn auch geraten: „Prenez-donc l'habit noir, l'habit de repentance .... et le cordon de souffrance." [4]) Das Symbol deutet ebenfalls Leid im allgemeinen an, wo ein liebender Bursche sagt: „Mein feins Lieb trägt ein schwarzes Kleid, darunter trägt sie groß Herzeleid" [5]) oder wie das entsprechende holländische Lied es ausdrückt: „Mijn boelken draghet so swart een cleet, daer onder draecht si groot hertenleet." [6]) Es bezeichnet das Leid des gebrochenen Herzens in dem Lied eines unglücklichen Dichters, der unter der Unbeständigkeit der Mädchen leidet: „In Schwarz will ich mich kleiden, und leb ich nur ein Jahr, um meines Beulen willen, von der ich

---

[1]) Tie. S. 115; ebenso Pa. S. 84; ein junger Mann verbreitet sich über die Farbe seiner Kleidung und ihre Bedeutung; vom schwarz sagt er „Le noir sera signifiance que je viz en deuil et tristesse".
vgl. v. D. 20 AB: ein „meysken" will sich „gaen begeven in een cleyn cloosterkeyn ende draghen swarte wylen", da sie ihren Liebsten tot unter einer Linde gefunden hat.

[2]) Do. S. 457, ebenso S. 87, wo Roi Renaud gestorben ist; vgl. Th. Fontane, Gorm Grymme: sie kleidet sich in ein schwarzes Kleid; schwarz hängen die Wimpel; schwarze Teppiche ... hängt drüber die Königin.

[3]) Pa. S. 84.

[4]) Si. S. 344.

[5]) E. u. B. II Nr. 401, 807.

[6]) v. D. I Nr. 153.

Digitized by Google

Urlaub hab." [1]) Fast wörtlich wird dies in dem Farbenlied wiederholt, das mit den Versen anfängt: „In Schwarz will ich mich kleiden, dieweils Trauren bedeut, vonwegen meines Buhlen, der mir ganz Urlaub geit." [2]) Einen andern Unglücklichen „erschreckt (schon) die schwarze Farbe", denn „es muß ein Scheiden sein." [3]) Auch in dem französischen Volkslied tragen Liebende ihr Unglück zur Schau, indem sie schwarze Kleider anziehen. „Je m'en vois par le monde pour chercher ma mignonne. Hélas! toute vestue je seray de drap noir, je vis en désespoir" [4]) klagt ein Jüngling, der daran verzweifelt, seine Liebste je wieder zu finden und „de noir feray ma livrée, c'est pour monstrer la grant douleur, ou mon amy m'a cy laissée" [5]), klingt es traurig aus dem Munde eines verlassenen Mädchens.

Nur das deutsche Volkslied bewahrt noch eine Erinnerung an die altchristliche Symbolik der schwarzen Farbe; schwarz als Gegensatz des Lichtes bedeutete da „die sinnliche und geistige Finsternis und es wurde deshalb das Symbol des Teufels und der Hölle." [6]) Der schwarze Mann, der Herr über Berg und Tal, der in einem Wald das „Töchterlein des Goldschmieds" in einen schwarzen Rappen verwandelt, auf dem er der „Höllenpforte zu reitet" [7]), ist niemand anders als der Teufel. Der ist es auch, der die „Rabenmutter" von ihrer Hochzeit wegführt bis vor „ein schwarze Thür, stunden drei höllische Geier dafür" [8]) und der die „ungeratenen Kinder" in die Hölle mit sich nimmt, woher sie „kohlschwarz" wiederkommen. [9])

Die Symbolik der *grauen* Farbe stimmt insoweit mit der der schwarzen überein, daß sie beide Unglücksfarben sind, die

---

[1]) E. u. B. II Nr. 474.
[2]) E. u. B. II Nr. 503, 720.
[3]) E. u. B. II Nr. 502.
[4]) We. S. 201, vgl. S. 297.
[5]) Pa. S. 120.
[6]) Dursch, Symbolik der chr. Rel., S. 53.
[7]) E. u. B. I Nr. 219b, vgl. Nr. 211b.
[8]) E. u. B. I Nr. 212c.
[9]) E. u. B. I Nr. 215ab.

Digitized by Google

erwartetes oder schon empfundenes Leid zu erkennen geben. Sie werden deshalb auch in gleicher Bedeutung in einem französischen Lied angewandt: „De gris je vestiré mon cueur et de noir feray ma livrée, c'est pour monstrer la grant douleur ou mon amy m'a cy laissée." [1]) Der Dichter des deutschen Farbenliedes gebraucht offenbar die graue Farbe um noch eine besondre Art des Liebesschmerzes auszudrücken, der verschieden von dem ist, welchen schwarz symbolisiert. „Grau Farbe bringt (ihm) Pein mit seufzen und mit klagen", weil er sich nach seiner Liebsten sehnt, aber doch nicht bei ihr sein darf, während die schwarze Farbe andeutet, daß er auf immer von ihr geschieden sein soll. [2]) Man wird einwenden, daß dieser Unterschied herausgeklügelt ist, aber in jener „allegoriensüchtigen Zeit", wo „Dichter" es für passend hielten, siebzehn Farbenzusammenstellungen, wobei auch Kombinationen mit grau, herzuzählen, [3]) um die verschiedensten Empfindungen zu bezeichnen, werden sie sich gewiß nicht gescheut haben, mit den Farben grau und schwarz eine traurige Gemütsverfassung, die verschiedene Ursachen hat, anzudeuten. In einem französischen Lied dient grau dazu ein sehr tiefes Leid zu bezeichnen, was, da es hier einen Mann betrifft, mit den Farbentheorien der Blasons in Übereinstimmung zu sein scheint. [4]) „Le gris portoye en ma devise qui me double ma douleur." [5]) Ein abgewiesener junger Mann nennt sogar in einem Atem drei Trauerfarben, „le gris, le violet et le blanc" [6]), um deutlich zu machen, wie sehr er leidet.
Graufarbige Kleidung war aber nicht immer ein Beweis, daß man sich tief unglücklich fühlte. In den adligen französischen Kreisen trug eine Dame bei festlichen Gelegenheiten „son beau cotillon gris." [7]) Es ist möglich, daß auch

[1]) Pa. S. 120, vgl. S. 84.
[2]) E. u. B. II Nr. 502.
[3]) Germania 8, S. 503, Liederbuch der Hätzlerin II, 19.
[4]) Le Blason des couleurs par Sicille, S. 117: „aux hommes signifie soucy".
[5]) We. S. 250, vgl. S. 297.
[6]) We. S. 174.
[7]) Tie. S. 153, We. S. 256, Do. S. 93; vgl. Le Blason des couleurs, S. 91: „De ceste couleur faict-on les beaulx draps que l'on porte" und J. Huizinga, Herfsttij der Middeleeuwen, 2e dr. 1921, S. 491.

Digitized by Google

diese Mode sich nach den Regeln der „Blasons" richtete, wovon eine lautete: „le gris sur les femmes signifie espérance." [1]) Das schöne, edle Pferd sollte ebenfalls eine silbergraue Farbe, „gris argenté munificencieux" [2]), haben.
Das geht auch aus den Volksliedern hervor. Als Hansle auf das hohe Schloß ritt, „tät er anspannen sechs apfelgraue Roß" [3]). Drei Gesellen aus Roosendael haben einen Kaufmann ausgeraubt; sie „koopen elck een appelgraeu ros en rijden t'Antwerpen binnen." [4]) „Het wereldsch wijf" befiehlt, daß man sein „beste paerd, zijn appelgraauwe ros" satteln soll. [5])
In einigen anderen Liedern, worin solche Pferde erwähnt werden, haben sich offenbar beide Bedeutungen der grauen Farbe vermischt, denn in allen erscheint ein graues Pferd in dem Augenblick, wo etwas Trauriges geschieht oder bevorsteht. „Stolz Sieburg" nimmt das „Edelkönigstöchterlein" auf seinem apfelgrauen Rößchen mit in den Wald um sie da zu töten. [6]) Die Mutter des edlen „Jungfräuleins", das nur ein Jahr mit dem Markgrafen verheiratet gewesen ist, läßt die zwölf „Apfelgrauen jagen", um so schnell wie möglich ihre Tochter zu besuchen; unterwegs hört sie aber schon, daß diese tot ist. [7]) Wenn nun überdies ein graues Roß strauchelt, ist gar nicht daran zu zweifeln, daß Schlimmes bevorsteht. Das erfährt Hänselein, als er über die Heide reitet; „da strauchlet ihm sein apfelgrau Roß" und da begegnet er seiner Buhle, der er die Ehre genommen und die Treue gebrochen hat. [8])
Die Symbolik der bis jetzt behandelten Farben war eine vieldeutige; die *grüne Farbe* bildet in dieser Hinsicht eine günstige Ausnahme. Ihre Symbolik ist nicht gesucht und gekünstelt, sondern natürlich, sie ist einfach, entspricht dem Wesen,

---

[1]) Le Blason des couleurs, S. 117.
[2]) Blason du beau cheval, Blasons, poésies anciennes, S. 334.
[3]) E. u. B. II Nr. 553, I Nr. 119c.
[4]) v. D. I Nr. 12.
[5]) v. D. I Nr. 29, 33, vgl. 67.
[6]) E. u. B. I Nr. 42f, vgl. v. D. I Nr. 2.
[7]) E. u. B. I Nr. 109c.
[8]) E. u. B. II Nr. 436a, v. D. I Nr. 28, vgl. E. u. B. I Nr. 199b, II Nr. 481b.

Digitized by Google

der Natur der Farbe, sodaß ihre Deutung keine Schwierigkeiten bietet. Wie im Frühling das erste frische Grün den Menschen heiter stimmt und ihn mit Hoffnung auf eine schöne, bessere Zeit erfüllt, erweckt die Farbe als Symbol Gedanken an den Frühling, an jugendliche Frische, heitere Stimmungen, an Hoffnung auf Glück. Zwischen der Auslegung in den theoretischen Schriften und der Anwendung in mehr oder weniger kunstvollen Gedichten und Liedern ist hier ausnahmsweise kein Unterschied.

„Le verd est porté par jeunes gens, joyeulx et delibérez; sur la personne signifie gayeté et plaisance, [1]) le verd dénote espoir" [2]), behaupten die „Blasons"; „grön ist ain lust dem hertzen, grön vertreibet schmertzen" urteilt das Liederbuch der Hätzlerin. [3])

Auf die Liebe angewandt, symbolisiert grün den glücklichen Anfang, der zu vielerlei Hoffnungen berechtigt, oder wie es in Hademar von Labers Sprache lautet: „grüen anefanges meine, heile wünschet dem anefange, so daz sich lieb vereine mit lieb." [4]) In dem schönen Brahmschen Lied heißt dies: „Meine Lieb ist grün wie der Fliederbusch". Die grüne Farbe ist denn auch die bräutliche Farbe; „le verd se porte par jeunes filles fiancez et nouvelles mariez" [5]); und der grüne Kranz ist recht geeignet die Braut zu schmücken, weil er die frische Unberührtheit und zugleich die Hoffnung auf das Glück der Liebe und Fruchtbarkeit symbolisiert.

Ein Edelmann, der den Schäfer in den Turm hat sperren lassen, ist erst bereit ihn freizulassen, wenn seine Liebste ihm „das grüne Brautkränzle" geben will. [6]) „Hast du schon bei (deinem Herzliebsten) geschlafen und hast dein grünes Kränzelein in seinem Arm gelassen?" fragt Frau Hasel das Mädchen, das zum Tanz geht. [7]) Ein Mädchen klagt, daß sie ihren Rauten-

[1]) Le Blason des couleurs par Sicille, S. 116.
[2]) Blasons, poésies anciennes, S. 300.
[3]) Germania 8, S. 499, Hätzlerin II 103.
[4]) Germania 8, S 499.
[5]) Le Blason des couleurs par Sicille, S. 116.
[6]) E. u. B. I Nr. 43a.
[7]) E. u. B. I Nr. 174e, vgl. Nr. 197befg, II Nr. 547.

Digitized by Google

kranz verloren hat. Nach Dreivierteljahr wird es deutlich, was sie damit meint: „sie haben ihn in ein Wieglein gelegt, mit grüner Seid umwunden." [1]) Die Sehnsucht seine Liebste zu sehen drückt ein Bursche mit den Worten aus: „Nach grüner Farb mein Herz verlangt, da ich im Elend was." [2]) Als ein Zeichen seiner jungen, glücklichen Liebe für seine Braut will jemand sich in Grün kleiden, er hofft mit ihr über „ein grünes Feld" spazieren zu gehen. [3])

Im französischen Volkslied bezeichnet der grüne Rock ungefähr dasselbe wie der rote. „Franchette a pris son jupon vert, son blanc corset", sie geht aus und trifft „son cher bienaimé." [4]) „Je luy (à la fille du chasteau) faict présent de couleur de livrée, ... dont l'un est vert et l'autre est orangé, ... le vert pour gayeté", singt „un bon soldat de guerre." [5]) Die Symbolik des grünen Rockes tritt uns noch deutlicher in einem alten Liedchen entgegen: „.... que plus n'allons à la petite porte, luy et moy à mynuit, querir la verte cotte." [6]) Zum richtigen Verständnis scheint es mir nicht notwendig, die grüne Farbe dem Liegen im Gras zuzuschreiben, wie G. Paris tut; der Sinn ist ohnedies klar. Sicher ist es, daß der grüne Rock ein Symbol der sexuellen Liebe war. Das geht auch aus dem Refrain eines alten Tanzliedes hervor, der lautet: M'amye Penotte, Marotte ma sotte, Vous n'arez point de verte cotte sy vous ne savez dire yo!" [7]) Und wenn ein Mädchen von ihrem Verliebten verlassen wurde, nachdem sie sich ihm hingegeben hatte, kann man sich denken, daß ihr der grüne Rock nicht ein Sinnbild des heitern Glückes war, sondern „l'habit de fille habandonnée." [8])

Theoretisch betrachtet, kann die *gelbe Farbe* dasselbe wie die rote ausdrücken; wird doch beiden Farben das Ver-

---

[1]) E. u. B. II Nr. 436b.
[2]) E. u. B. II Nr. 502; ebenso v. D. I Nr. 145.
[3]) E. u. B. II Nr. 503.
[4]) Si. S. 423.
[5]) We. S. 485, vgl. Tie. S. 204 „l Ermite en bonne fortune , Variante.
[6]) Pa. S. 81.
[7]) Pa. S. 136.
[8]) We. S. 360.

Digitized by Google

mögen zugeschrieben, die Lebensenergie zu steigern und Unheil abzuwehren,[1]) beide können sich also auf die geschlechtliche Liebe beziehen.
Nach dem Herold Sicille bezeichnen „verd, jaulne et violet jouir d'amours"[2]), deutet „la ceinture de couleur jaulne jouyssance de bonne amour"[3]) an; nach dem Verfasser des „Blason sur le jaune paillé" „porte la jouissance ceste couleur pour son blason"[4]) und er denkt dabei wahrscheinlich an den Liebesgenuß.
Dies alles paßt zu den Schlußfolgerungen Zingerles und Starks, die aus einigen Stellen in der mittelalterlichen deutschen Dichtung schließen, daß gelb als Symbol der gewährten Liebe aufgefaßt wurde.[5]) Zingerle zieht als Beweis auch eine Bestimmung des Meraner Stadtrechtes heran, nach der unsittliche Frauen auf den Schuhen ein „gelwez vänle" tragen sollten, damit man sie besser erkennen könnte.[5]) Es ist also begreiflich, daß die gelbe Farbe im Mittelalter nicht schön gefunden wurde;[6]) vielleicht wurde sie deshalb im Volkslied auch nur wenig angewandt.
Tatsächlich ist die Anzahl der Volkslieder, worin sie, „daz rîche minniklîche golt", angibt, „daz es sî gewert, wes an sînem Lieb ie begert"[7]) nur gering.
Als in einem Hochzeitlied die Nachtigall einem Mädchen rät, „ihr Kränzlein festzuhalten", antwortet es: „Soll ich mein Kränzlein halten fest, so will mir's doch nimmer bleiben; viel lieber trag ich ein Schleierlein weiß, umwunden mit gelber Seide."[8]) In dem Farbenlied schildert ein Bursche seine glückliche Stimmung; ein Mädchen „hat erkannt, daß er sie gern sieht". Mit der Hinzufügung „Gelber Farbe hat sie

[1]) Berkusky, Zeitschr. d. V. f. Volksk. 23, S. 262.
[2]) Le Blason des couleurs, S. 115.
[3]) Ebenda, S. 103.
[4]) Blasons, poésies anciennes, S. 301.
[5]) Germania 8, S. 498, 455; vgl. v. D. I S. 439.
[6]) Huizinga, Herfsttij der Middeleeuwen, S. 491.
[7]) Liederbuch der Hätzlerin, Germania 8, S. 498; man vgl. auch E. u. B. II Nr. 338: Mein Herz hat sich gesellet zu einem Blümlein gel, das mir so wohl gefället, ich hoff, ich sei gewährt.
[8]) E. u. B. I Nr. 173d; vgl. S. 213 dieses Werkes.

Digitized by Google

mich vermahnt, da sie mir begegnet säuberlich" kann er nur meinen: sie hat mir ihre Liebe gewährt.[1]) Das bekannte „Klagelied über das verlorene Lieb"[2]) führt uns zwei Mädchen vor, die ein Kränzlein „von Violen und gelbem Klee brechen", nachdem das eine ihrer Freundin erzählt hat, wie sehr ihr das Scheiden von ihrem Geliebten zu Herzen gegangen ist. Was soll dieses sonderbare Kranzwinden aus so verschiedenem Material, fragt man sich, in diesem traurigen Augenblick? Die Blumen- und Farbensymbolik erklärt es. Violen symbolisieren die Treue; der „blumenlose Kleekranz des nicht mehr unschuldigen Mädchens", der dazu noch gelb ist, weist symbolisch „auf die Art und Intimität des Verkehrs der Scheidenden hin."[3])

Da „een hupsche joncfrou" in dem niederländischen Lied „mijn liefken siet mi ovel aen" sich in dieser Beziehung schon sehr wenig Gewissensbisse gemacht hat — si latet deen uit en dander in — hat ein Bursche nicht Unrecht, wenn er von ihr sagt: „Si isser van loser aert, daeromme draghet si bruin, root ende geel."[4])

Ein altes französisches Lied stellt den Liebesschmerz eines Unglücklichen auf folgende Weise bildlich dar: „La jaune me fait lesser qu'amans portent par jouyssance, le noir sera signifiance que je viz en deuil et tristesse."[5]) Die Symbolik der gelben Farbe ist hier keine andere als in den „Blasons" und in den angeführten deutschen und holländischen Liedern. Es mutet etwas sonderbar an, wenn G. Paris in einer Bemerkung zu diesem Lied dennoch behauptet: „Je n'ai pas rencontré ailleurs cette signification attribué au jaune". Eine solche Bemerkung wäre anläßlich eines Liedes in der Sammlung Weckerlin eher am Platze gewesen. Da behauptet ein Soldat, daß er „luy (à la fille du chasteau) ay faict présent de couleur de livrée, ... dont l'un est vert et l'autre est orangé, orangé

[1]) E. u. B. II Nr. 502.
[2]) E. u. B. II Nr. 679g.
[3]) Wenztel, Symbolik im deutschen Volkslied, S. 46, 12.
[4]) v. D. I Nr. 109.
[5]) Pa. S. 84.

Digitized by Google

patience." [1]) Weder in theoretischen Farbenlehren, [2]) noch in den Liedern wird „orangé" als ein Symbol der Geduld betrachtet.
Schon in der frühchristlichen Glaubenslehre galt das *Blau* als das Sinnbild des Himmels und des Himmlischen und somit auch als das Symbol der „Dauer, Festigkeit und Treue." [3]) Wie fest diese Symbolik sich in die Seele des Volks eingeprägt hat, beweisen die Volkslieder, worin die blauen Blumen, Vergißmeinnicht und Veilchen, sowie die blaue Kleidung noch immer Treue und „Stetigkeit" zu erkennen geben. In diesem Sinne wird die blaue Farbe auch in dem Liederbuch der Hätzlerin angewendet: [4]) „Plaw ist stät, wie halt der man, der den plawen rock tregt an", und in den „Farbenliedern": „Blau hast du, Lieb, von mir begehrt, in rechter Stetigkeit. Ich will in deinem Dienst bestahn, dieweil ich das Leben han, bis an das Ende mein" [5]) oder wie es buchstäblich übersetzt in einem niederländischen Lied heißt: „Blau hebdi, schoon liefken, van mi begheert in rechter statigheit." [6]) Es ist denn auch ein bedeutsames Geschenk, das ein „Herzliebster" seiner Braut verspricht: „von Rosmarin ein Riechel, von blauer Seid ein Tüchel." [7])
Im 15. Jahrhundert war es gar keine Seltenheit, daß der Sänger eines Liedes mehrere Farben zum Ausdruck seiner Empfindungen bedurfte. Das beweist u. a. ein französisches Lied, worin ein Mädchen dadurch die Liebe eines Burschen zu gewinnen hofft, daß sie ihm die Farben gelb, grün und blau greifbar deutlich vor Augen führt. „Cuydant qu'il fust vray amoureulx, je lui avoie donné livrée: c'étoit jaune, vert et

---

[1]) We. S. 485.
[2]) Blasons, poésies anciennes, S. 300: „contentement porte jaune couleur, s'il est paillé, car l'orangé est change".
[3]) G. M. Dursch, Symbolik der christlichen Religion, S. 50.
[4]) Germania, 8, S. 500, wo Zingerle auch Beispeile aus Labers Jagd, der Maget krone anführt.
[5]) E. u. B. II Nr. 502; ebenso Nr. 503: In blau will ich mich kleiden, bedeut schön Stetigkeit.
[6]) v. D. I Nr. 415.
[7]) E. u. B. I Nr. 68a.

Digitized by Google

bleu en espérant d'estre aymée." [1]) Der Sinn dieses Symbols ist ganz klar, wenn man blau als die Farbe der Treue betrachtet. Es ist aber fraglich, ob man dazu berechtigt ist. Wenn das Mädchen sich nach den Angaben der „Blasons" richtete, ist die Sache viel verwickelter, denn nach ihnen bezeichnet „jaune et bleu jouyssance des plaisirs mondains, jaune et vert espérance de jouyr, jaune et violet jouyr d'amours, vert, jaune et violet jouyr d'amours à tout jamais." [2])
Ebensowie schwarz ist blau in manchen Gegenden in Deutschland noch jetzt eine Trauerfarbe; [3]) im Mittelalter muß das, wenigstens in Frankreich auch der Fall gewesen sein, sonst hätte der Herold Sicille nicht behaupten können: „On tend de pers à la maison d'ung trespassé." [4]) Bemerkenswert in dieser Hinsicht ist eine Beobachtung Mâles in Bezug auf die Farbe des Mantels der Mutter Maria in der Malerei des ausgehenden Mittelalters. Wo die heilige Mutter in ihrer Jugend dargestellt wird, hat sie blonde Haare und einen blauen Mantel. Diese „couleurs célestes" symbolisieren die himmlische Reinheit. Je älter sie und je größer ihr Leiden wird, je mehr nähert sich das Blau dem Schwarz. [5])
Das deutsche Volkslied kennt höchstwahrscheinlich das Blau nicht als Trauersymbol, es ist mir nicht gelungen ein Beispiel davon zu finden; im französischen kann es nur selten in diesem Sinne verwendet worden sein; nur ein Lied bringt es mit dem Tod in Zusammenhang. Ein Deserteur, der seinen Hauptmann erstochen hat und nach der Tat festgenommen wird, erzählt wie es ihm ergangen ist: „L'on m'a bandé les yeux avec un mouchoir bleu pour me faire mourir." [6])
Die nach den „Blasons" sonst mögliche symbolische Verwendung, die zwischen „courtoysie" und „jalousie" schwankt, hat das Volkslied nicht übernommen; es müßte denn sein,

[1]) Pa. S. 120.
[2]) Le Blason des couleurs par Sicille, S. 83, 115.
[3]) K. Weinhold, Zschr. d. V. f. Volksk. 11, S. 83; Berkusky, ebenda, Jahrg. 23, S. 263.
[4]) Le Blason des couleurs, S. 111.
[5]) E. Mâle, L'art religieux de la fin du moyen âge en France, 2e éd., Paris 1922, S. 69, vgl. G. M. Dursch, Symbolik der christl. Religion, S. 50.
[6]) Tie. S. 130.

Digitized by Google

daß man in der Farbe der „robe de velours bleu", welche die verlassene Braut für die Hochzeit ihres früheren Geliebten nicht passend findet, die Farbe der „courtoisie" sehen wollte.[1])
Im Widerspruch mit den französischen Gesetzbüchern auf dem Gebiet der Farbensymbolik, nach deren Vorschrift die *braune Farbe* als Symbol der Sorge, des Leides und der Trauer zu gelten hat,[2]) erwähnen deutsche Volkslieder die braune Kleidung als etwas Schönes, Kostbares und Festliches. Dies ist um so merkwürdiger, da sie in Frankreich im allgemeinen häßlich gefunden wurde.[3])
Ein Bursche verspricht seiner Braut u. a. „von schwarzbrauner Seid ein Kleid" für sie mitzunehmen;[4]) Gert Olbert, von dem erzählt wird, daß nur in Samt und Seide gekleidete Damen mit ihm reiten dürfen, „nam se (Helena) bi er brunsiden Kleed, he swung se wul achter sich up sin Perd."[5]) Eine Mutter „kleid ere Dochter in brune Siden, dat se soll mit den Markgrafen riden"[6]) und ein junger Grafensohn, der um des Königs Tochter wirbt, bittet seine Schwester, ihm ihren braunseidenen Rock zu leihen.[7])
In all diesen Liedern ist das braunseidene Kleid offenbar die modische Kleidung der Damen der adligen Gesellschaft. Auch in dem Lied von der „Losgekauften", dem Mädchen, das Vater, Mutter, Bruder, Schwester, Geliebten bittet sie mit einem braunen Kleid, Rock oder Pferd aus den Händen eines Schiffers (bzw. Seeräubers) loszukaufen, ist die Hinzufügung „braun" nicht zufällig, sondern notwendig, um etwas Kostbares und Wertvolles auszudrücken.[8]) So muß es auch als eine Huldigung aufgefaßt werden, wenn ein Mädchen

---

[1]) Tie. S. 113.
[2]) Le Blason des couleurs par Sicille: „Tanné obscur, tanné rougeastre signifie douleur trop furieuse, soucy trop astre, tristesse meslée de reconfort (S. 98); Blasons, poésies anciennes: „Le tanné monstre désespoir" (S. 300).
[3]) Huizinga, Herfsttij der Middeleeuwen, S. 491: „men hield er niet van, omdat men ze leelijk vond".
[4]) E. u. B. I Nr. 68a.
[5]) E. u. B. I Nr. 41f.
[6]) E. u. B. I Nr. 109f.
[7]) E. u. B. I Nr. 140b.
[8]) E. u. B. I Nr. 78abc.

Digitized by Google

verspricht „ihrem zukünftigen Buhlen sein gelbes Haar mit eitelbrauner Seiden aufzubinden" [1]) oder „der Frau Nachtigall ihr Gefieder mit Gold und brauner Seiden aufzupreisen." [2]) Diese günstige Bedeutung, die schon im Mittelalter ziemlich allgemein ist, hängt wahrscheinlich mit der Tatsache zusammen, daß braun eine hauptsächlich aus rot und schwarz gemischte Farbe ist. Je nachdem das rote oder das schwarze vorwaltete, konnte die Symbolik der roten oder der schwarzen Farbe auf die braune übertragen werden. Wo „manigen helm prûnen" [3]) oder „ein swert brûn und breit" [4]) genannt wird, ist „brûn" gleichbedeutend mit „glänzend, strahlend." [5])
Das rötliche Braun, „tanné rougeastre", kann nach dem „Blason des couleurs" „couraige ou prouesse fainte" bezeichnen. [6])
Rote Blumen werden öfters braun genannt. Die deutschen Minnesänger sprechen schon von einem „schapel brûn" und von „brûnen bluomen." [7]) In Schlesien und Schwaben ist „brauns Mädel" ein Volksname für Adonis aestivus (holl. kooltje vuur); [8]) daß ein Bursche dieser Blume den Ehrennamen „braunes Mädchen" beilegt, ist wohl daraus zu erklären, daß das schwarzbraune Mädchen als das schönste gilt. Das „brune" Liebesblümchen, das „Hab mich lieb" heißt, ist die rote Primula minima. [9]) Der Nägeleinsbaum, der rote

---

[1]) E. u. B. II Nr. 466b.
[2]) E. u. B. I Nr. 173c.
[3]) Ruolandes liet von dem pfaffen Konrad 161, 4; Karlmeinet 181, 68.
[4]) Eraclius 1193: Alexander vom pfaffen Lamprecht 1384, 4115. (Zitate Müller und Grimm); vgl. E. u. B. I Nr. 105: „Und fürchtest nicht mein' braunen Schild?"
[5]) Vgl. Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, Leipzig 1872, I 365, Grimm, Deutsches Wörterbuch, II 324.
Benecke—Müller, Mittelhochdeutsches Wörterbuch, Leipzig 1854, I 268.
[6]) S. 97.
[7]) Bartsch—Golther, S. 93: Hiltbolt von Swanegau: „Ein schapel brûn under wilen ie blanc hât mir gehoehet daz herze und den muot"; S. 330: Kuonrât von Kilchberc: „Gel brûne bluomen schoene diu vil liebe kunft des meien bringet".
[8]) Pieper, Volksbotanik, S. 16; vgl. E. u. B. II Nr. 388: „Mein Herz hat sich gesellet zu einem Blümlein brun, ... es ist ein Jungfrau schön".
[9]) E. u. B. II Nr. 837. D. J. van der Ven, Bloemen, Amsterdam 1916, gibt diesen Namen für „Hab mich lieb" nach einer Mitteilung des Riesengebirgsvereins.

Digitized by Google

Flieder, trägt „braun Nägelein."[1]) Ein französischer Jüngling, der singt: „Suis allé dans mon jardin pour cueillir la rose brune"[2]), meint selbstverständlich die rote. Weshalb sollte ein Mädchen einen Ring mit einem braunen Stein nicht „um das ganze Land geben wollen"[3]), wenn er nicht ein Liebespfand und der Stein also rot wäre?
Wo braun aber „tanné obscur" ist und das ist meistens der Fall, symbolisiert es das Leid und die Trauer.
Als der Vater der Müllerin sterben soll, rät ihr Mann ihr, „ein schwarzbraunes Röckelein" anzulegen;[4]) in einer anderen Fassung soll der Rock schwarz sein.[5]) Da auf der Käferhochzeit die Gäste die Braut zertraten, „da ging der Käfer in Leide, in seinem schwarzbraunen Kleide."[6]) Der unglückliche Jüngling, der seine Liebste hat verlassen müssen, will „sich in Braun kleiden" um zu zeigen, wie sehr er sich den Abschied zu Herzen genommen hat.[7]) Er tut genau dasselbe wie sein französischer Leidensgenosse, der keine gelben Farben mehr tragen kann und deshalb sagt: „Gris et tanné puis bien porter, car ennuyé suis d'espérance."[8])

* * *

Am Ende dieses Abschnittes ist es notwendig eine Bemerkung zu wiederholen, die ich bei der Behandlung der Blumensymbolik einige Male zu machen mich genötigt sah. Was dort von der Schwierigkeit gesagt wurde, genau zu bestimmen, welche Blumen mit den Volksnamen bezeichnet wurden, gilt

---

[1]) E. u. B. II Nr. 419b, 815a.
[2]) Tie. S. 246.
[3]) E. u. B. II Nr. 402.
[4]) E. u. B. I Nr. 58c.
[5]) E. u. B. I Nr. 58d.
[6]) E. u. B. I Nr. 164b.
[7]) E. u. B. II Nr. 806.
[8]) Pa. S. 84.

Digitized by Google

in noch höherem Maße von der Art und Bedeutung der Farben. In einigen Fällen, wo es mir denn auch nicht gelang, eine dunkle Stelle einwandfrei zu erklären, habe ich eine mehr oder weniger wahrscheinliche Vermutung äußern müssen, und wo auch diese keine Klarheit brachte, wo es sich offenbar um Rätsel handelte, konnte ich nur die Unmöglichkeit feststellen, sie zu lösen. Wer auch nur oberflächlich mit den Geheimnissen der mittelalterlichen Farbensymbolik bekannt ist, wird sich darüber nicht wundern.

Die Möglichkeit durch Farben seine Stimmungen und Empfindungen kundzutun war so groß und die Farbensprache war eine so persönliche, daß es von unserem Standpunkt betrachtet nicht übertrieben ist von Geheimnissen zu reden. Denn jede einzelne Farbe, wie auch alle erdenklichen Farbenzusammenstellungen, in der Kleidung des Mannes und der Frau, in den Wappen, Steinen und Blumen hatte ihre besondre Bedeutung, die zwar in den Regelbüchern festgelegt war, die aber jeder nach seinem Geschmack und seiner Laune ändern konnte. Dabei müssen wir noch dem Umstand Rechnung tragen, daß dieselben Farben nicht immer mit denselben Namen bezeichnet wurden.

Wenn man sich nun vergegenwärtigt, daß diese ausgebildete Farbensymbolik nur in ritterlichen Kreisen angewandt wurde und sie erst allmählich in das Volkslied herabsank, wird man verstehen, mit wie großen Schwierigkeiten ihre Deutung verbunden ist.

Und noch sind nicht einmal alle erschwerenden Einflüsse hervorgehoben worden. Ein sehr wichtiger Faktor, der für die Symbolik im Volkslied überhaupt von großer Bedeutung ist, wurde bis jetzt von der Forschung vernachlässigt. Es ist nl. eine Tatsache, daß nicht alle Eigentümlichkeiten der Volkspoesie aus höheren Kulturkreisen stammen; wir müssen annehmen, daß sich in der Symbolik des Volksliedes Werte aus uraltem Besitz mit herabgesunkenen Elementen vermischt haben. In wieweit die mutmaßliche Bedeutung eines Symbols den Einfluß von jeder dieser beiden Quellen erfahren hat, welche besondre Färbung auf Rechnung des von frühern

Digitized by Google

Generationen ererbten Gutes zu stellen ist, vermögen wir heute wohl kaum zu beurteilen.
Auch davon gilt, was K. Ebel in allgemeinerem Sinne gesagt hat: [1]) „Um die letzten Ursachen eines Aberglaubens zu ergründen, müssen wir in das Dunkel steigen, das die Urgeschichte der Menschheit deckt. Nur in wenigen Fällen wird es uns gelingen, der Wahrheit nahe zu kommen".

---

[1]) K. Ebel, Allerhand Todes- und Liebeszauber, Hessische Blätter für Volkskunde III (1904), S. 154.

Digitized by Google

ABKÜRZUNGEN

Do.	G. Doncieux, Le romancéro populaire de la France, 1894.
E. u. B.	L. Erk und Fr. M. Böhme, Deutscher Liederhort, 3 Bände, Leipzig 1893.
Pa.	G. Paris, Chansons du XVe siècle, Paris 1875.
Si.	Fr. Simon, Chansons populaires de l'Anjou, Angers o. J. (1926).
Tie.	J. Tiersot, Chansons populaires, recueillies dans les Alpes françaises, Grenoble et Moutiers 1903.
v. D.	Fl. van Duyse, Het oude Nederlandsche lied, s'-Gravenhage en Antwerpen 1903—1907.
We.	J. B. Weckerlin, L'ancienne chanson populaire en France, Paris 1887.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

LITERATURVERZEICHNIS ZUM II. TEIL

Aigremont, Volkserotik und Pflanzenwelt, Leipzig 2. Aufl. 1919.
P. Aubry, Trouvères et troubadours, Paris 3e éd. o. J.
K. Bartsch, Altfranzösische Romanzen und Pastourellen, Leipzig 1870.
Bartsch-Golther, Deutsche Liederdichter des 12. bis 14. Jahrhunderts, Berlin 4. Aufl. 1910.
Jean Beck, La musique des troubadours, Paris 1928.
H. Berkusky, Zur Symbolik der Farben (Zschr. des Vereins für Volkskunde 23, 1913).
F. Bezemer, De Gangliën-Psyche, inleiding tot de studie der occulte wetenschappen, Amersfoort 1900.
Die Bibel, nach der deutschen Übersetzung D Martin Luthers, Berlin usw. 1903.
Le Blason des couleurs en armes, livrées et devises par Sicille, herault d'Alphonse V, roi d'Aragon, publié et annoté par Hippolyte Cocheris, Paris 1860.
v. d. Bosch—de Vooys, Letterkundig Leesboek I, Groningen 1926.
Mathijs de Casteleijn, Const van Rhetoriken, Rotterdam 1616.
Henri Collet, Le mysticisme musical espagnol, Paris 1913.
J. Combarieu, Histoire de la musique, Paris 1920.
A. Dauer, Das alte deutsche Volkslied nach seinen festen Ausdrucksformen betrachtet, Leipzig 1909.
Fr. Diez, Die Poesie der Troubadours, Zwickau 1826.
D. M. M. . . ., Blasons, poésies anciennes, Paris 1807.
E. Dühren, Der Marquis de Sade und seine Zeit, Berlin 1901.
G. M. Dursch, Symbolik der christlichen Religion, Tübingen 1858/9.
K. Ebel, Allerhand Liebeszauber (Zschr.: Hessische Blätter für Volkskunde 1904).
J. J. A. A. Frantzen, Over Middeleeuwsche school- en volkspoëzie (Mededeelingen der Kon. Akademie v. Wetenschappen dl. 53A, Amsterdam 1923).
J. u. W. Grimm, Altdeutsche Wälder I, Cassel 1813.

Digitized by Google

J. Grimm, Deutsche Rechtsaltertümer, Leipzig 4. Aufl. 1899.
H. Heukels, De Flora van Nederland, Leiden 1911.
J. Huizinga, Herfsttij der Middeleeuwen, 's-Gravenhage 2e dr. 1923.
A. Jeanroy, Les chansons (Histoire de la langue et de la littérature française par L. Petit de Julleville, Paris 1896).
G. Kalff, Het Lied in de Middeleeuwen, Leiden 1883.
Fr. Kanngießer, Eine Erklärung der wissenschaftlichen deutschen, französischen, englischen, holländischen Pflanzennamen, Gera 1909.
E. Mâle, L'art religieux de la fin du moyen âge en France, Paris 2e éd. 1922.
H. Marzell, Die heimische Pflanzenwelt im Volksglauben und Volksbrauch, Leipzig 1922.
J. Meier, Kunstlieder im Volksmund, Halle 1906.
H. Naumann, Grundzüge der deutschen Volkskunde, Leipzig 1922.
Nederlandsche concordantie des Bijbels van Trommius, Rotterdam o. J.
M. C. Nieuwbarn O. P., Beknopt kerkelijk Handwoordenboek, Tilburg 2e uitg. 1910.
G. Paris, Les origines de la poésie lyrique au moyen âge, Paris 1892 (Journal des savants 1891/92).
Ch. Peabody, Red paint culture (Journal de la société des Américanistes, nouv. série t. XIX, Paris 1928).
Rich. Pieper, Volksbotanik, Gumbinnen 1897.
B. de Roquefort-Flaméricourt, De l'état de la poésie française dans les XIIe et XIIIe siècles, Paris 1815.
P. Sébillot, Le folklore de France III, la faune et la flore, Paris 1906.
Seraphial, De Kabbala der getallen, Amsterdam 1915.
F. Söhns, Unsere Pflanzen, Leipzig 1907.
Is. Teirlinck, Plantlore I, de plant, een levend, bezield, handelend wezen, Gent 1892.
L. Uhland, Abhandlung über die deutschen Volkslieder, Stuttgart und Berlin o. J.
D. J. v. d. Ven, Bloemen, Amsterdam 1916.

Digitized by Google

J. de Vries, De wetenschap der sprookjes (Zschr.: Vragen des Tijds 1924).
J. de Vries, Over den stijl der volksvertelsels (Zsch.: Vragen van den Dag 1923).
J. de Vries, Quelques particularités de la poésie populaire (Zschr.: Edda X).
K. Weinhold, Blau als Trauerfarbe (Zschr. des Vereins für Volkskunde XI).
H. Wentzel, Symbolik im deutschen Volkslied, Marburg 1915.
I. von Zingerle, Zur Farbensymbolik (Zschr. Germania 8, 1863).

Digitized by Google

INHALT

I. TEIL

		S.
Einleitung		3
W. Scheffler.	Die französische Volksdichtung und Sage 1884	5, 6, 58
H. Morf.	Das französische Volkslied . 1903	5
Paul Fink.	Das Weib im französischen Volkslied 1904	5
H. Wentzel.	Symbolik im deutschen Volkslied 1915	5
E. Schuré.	Histoire du Lied 1868	5
O. L. B. Wolff.	Altfranzösische Volkslieder . 1831	5
	Proben altholländischer Volkslieder 1832	7
Haupt—Tobler.	Französische Volkslieder . . 1877	6
K. Bartsch.	Altfranzösische Romanzen und Pastourellen 1870	6
	Altfranzösische Volkslieder . 1882	6
	Chrestomathie de l'ancien Français (10. Aufl.) 1910	6
E. Pasqué—Ed. v. Bamberg.	Auf den Spuren des französischen Volksliedes 1899	6
Volksliedausschuß des Volkskunde	Verbandes deutscher Vereine für	6
Hoffmann von Fallersleben.	Mein Leben 1868	7
	Holländische Volkslieder . . 1833	7
	Niederländische Volkslieder 1850	7
	Das Antwerpener Liederbuch 1855	7
	Niederländische geistliche Lieder des 15. Jhts. 1854	7
Büsching und von der Hagen.	Deutsche Volkslieder mit Anhang flämischer und französischer 1807	7
F. J. Mone	Übersicht der niederländischen Volksliteratur älterer Zeit . 1838	7
J. u. W. Grimm.	Altdeutsche Wälder . . 1813—15	7
W. Bäumker.	Niederländische geistliche Lieder nebst ihren Sangweisen . . 1888	7
M. E. Mincoff-Marriage.	Souterliedekens 1922	8
Joh. Koepp.	Untersuchungen über das Antwerpener Liederbuch 1929	8
X. Marmier.	Poésie populaire de la Hollande 1836	8

Digitized by Google

			S.
I.	**Die Romantische Auffassung**		11
1.	Deutschland		11
	J. G. Herder.	Über Ossian und die Lieder alter Völker 1773	12
		Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst 1777	12
		Adrastea 1803	13
		Stimmen der Völker in Liedern 1778/9	13
		Vorrede, (eigentlich) Nachwort zum ersten und Vorwort zum zweiten Teil	12
	Die Brüder Schlegel und Grimm		15
	A. W. Schlegel.	Über Bürger 1800	17
		Vorlesungen 1803/4	17
	Fr. Schlegel.	Rezension von Büschung u. von der Hagen	18
	W. Grimm.	Der Nibelungen Lied (F. H. von der Hagen) 1807	18
		Axel Thordsen, og skjön valborg en norsk Ballade 1811	18
		Vorrede zu den altdänischen Heldenliedern, Balladen und Märchen (W. C. Grimm) 1811	20
		Vorwort zu den Kinder- und Hausmärchen 1819	18
	J. Grimm.	Über die urspr. Gestalt des Gedichtes von der Nibelungen Noth (K. Lachmann) 1816	19
		Serbische Volkslieder (Wuk Stephanowitch) 1815/23	19
		Altdeutsche Wälder 1813	20
	G. B. Vico.	Principj di una scienza nuova (Principes de la Philosophie et de l'Histoire) 1835	19
	Ad. Strack.	Der Einzelne und das Volk 1903	21
	Des Knaben Wunderhorn—v. Arnim und Brentano 1805/6/8		22
	Achim von Arnim.	Nachschrift an den Leser . 1805	22
		Von Volksliedern (an Reichardt) 1805	22
		Zweite Nachschrift an den Leser 1818	22

Digitized by Google

		S.
2. Frankreich		25
Th. de la Villemarqué, E. de Coussemaker, Champfleury, G. Paris		26
Th. de la Villemarqué.	Barzas Breiz 1839	26
E. de Coussemaker.	Chants populaires des Flamands de France 1856	28, 58
Champfleury.	Chansons populaires des provinces de France 1860	28, 58
Gaston Paris.	La poésie du moyen âge 1860—85	28
	Chansons du XVe siècle . . 1875	28
Julien Tiersot. . . .	. . . . .	30
J. Tiersot.	Histoire de la chanson populaire en France. 1889	30
	Chansons recueillies dans les Alpes françaises 1903	30
	Noëls français 1901	30
	Chants de la vieille France 1920	30
	Mélodies populaires des provinces de France . . . . . 1887—1919	30
Reynaldo Hahn.	Du chant 1913/14	33
Geneviève Dévignes.	Chansons champenoises etc. 1929	33
3. Holland		34
D. van der Reiden.	Prijsverhandeling over het nationaal Nederlandsch gezang . . . 1802	35
J. Robbers.	Verhandeling over het nationaal Nederlandsch gezang . . . 1820	35, 37
J. C. W. Le Jeune.	Letterkundig overzigt en proeven van de Nederlandsche volkszangen sedert de XVe eeuw . . . 1828	35, 36
W. de Clerq.	Verhandeling ter beantwoording van de vraag: welken invloed heeft vreemde letterkunde gehad op de Nederl. taal en letterkunde, sinds het begin der 15e eeuw tot op onze dagen 1824	35
Maatschappij tot Nut van 't Algemeen.	Volksliedjens, 5 deeltjes 1797—1806	36
	Gezangen ten dienste der scholen 1813—17	37
J. van Vloten, F. R. Coers		38
J. van Vloten.	Nederlandsch liedeboek . 1850/1	38

Digitized by Google

		S.
	Nederlandsche geschiedzangen 1852	39
	Baker- en Kinderrijmen . . 1872	39
F. R. Coers.	Liederboek van Groot-Nederland 1897	39
II. Die realistische Auffassung		41
1. Deutschland		41
Ludwig Uhland.	Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, nebst Abhandlung über die deutschen Volkslieder 1844/5	41
	Sagengeschichte der germanischen und romanischen Völker. 1831/2	43
R. von Liliencron, Fr. M. Böhme, R. Hildebrand. . . .		46
R. von Liliencron.	Deutsches Leben im Volkslied um 1530 1834	46
Fr. M. Böhme.	Altdeutsches Liederbuch . 1877	47
R. Hildebrand.	Materialien zur Geschichte des deutschen Volksliedes 1900	47
Fr. Krejči.	Das charakteristische Merkmal der Volkspoesie (Zschr. f. Völkerpsych.) 1889	49
R. Petsch.	Volksdichtung und volkstümliches Denken (Zschr. Hess. Blätter für Volkskunde) 1902	51
J. G. Pommer, G. Jungbauer		52
J. G. Pommer.	Anleitung zur Sammlung des Volksliedes 1906	52
	Über das älplerische Volkslied und wie man es findet, 2. Aufl. . . 1908	52
	Meine Definition des Begriffes Volkslied (Zschr. das d. Volksl.) 1912	52
G. Jungbauer.	Volksdichtung aus dem Böhmerwald 1908	53
	Besprechung: P. Levy, Geschichte des Begriffes Volkslied (Zschr. das d. Volksl.) 1912	54
	Zur Volksliedfrage. (Zschr. Germ.-Rom. Monatsschr.) 1913	53

Digitized by Google

		S.
Otto Böckel.	Deutsche Volkslieder aus Oberhessen 1885	55
	Handbuch des deutschen Volksliedes 1908	55
	Psychologie der Volksdichtung 1913	55
2. Frankreich		57
Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France . .		57
Ampère.	Bulletin du comité etc. . . 1852	58
W. Scheffler.	Die französische Volksdichtung und Sage 1884	58
E. de Beaurepaire.	Etude sur la poésie populaire en Normandie 1856	58
D. Arbaud.	Chants populaires de la Provence 1862—64	58
J. Bujeaud.	Chants et chansons pop. des provinces de l'Ouest 1866	58
De Puymaigre, J. B. Weckerlin		60
Le comte de Puymaigre.	Folklore 1885	60
J. B. Weckerlin.	La chanson populaire. . . . 1886	62
	L'ancienne chanson populaire en France 1887	62
G. Vicaire, G. Doncieux		63
Gabriel Vicaire.	Etude sur la poésie populaire 1902	64
George Doncieux.	Le romancéro populaire de la France 1904	65
L. Lievin, J. Combarieu, P. Olivier		67
Louis Lievin.	La chanson populaire (Zschr. Revue contemporaine) 1867	67
Jules Combarieu.	Histoire de la musique . . 1920	67
	La musique, ses lois et son évolution 1920	67
Paul Olivier.	La Naissance d'une chanson populaire (Zschr. Mercure de France) 1924	68
J. Bolte.	Das Lied vom heimkehrenden Soldaten (Zschr. d. Vereins f. Volksk.) 1902	69

Digitized by Google

			S.
3. Belgien und Holland			69
J. F. Willems—Snellaert, G. Kalff, J. A. N. Knuttel, J. H. Scheltema			71
J. F. Willems—L. Ph. Snellaert.	Oude Vlaemsche Liederen	1848	71
L. Ph. C. Berg.	Besprechung: Willems, Oude Vlaemsche Liederen (Zschr. de Gids)	1848	71
G. Kalff.	Het lied in de Middeleeuwen	1883	72
	Nederlandsch Volksliederenboek.	1897	73
J. A. N. Knuttel.	Het geestelijk lied in de Middeleeuwen	1906	74
J. H. Scheltema.	Nederlandsche liederen	1885	74
C. J. Vos, A. W. Bronsveld			75
C. J. Vos	Het Volksgezang	1874	75
A. W. Bronsveld.	Het Volkslied in Nederland (Zschr. Stemmen voor Waarheid en Vrede)	1882	75
Th. van Duyse, J. Schrijnen			76
Th. van Duyse.	Het oude Nederlandsche Lied	1903/7	76
Jos. Schrijnen.	Nederlandsche Volkskunde	o.J.	77
III. **Rezeptionstheorie**			78
1. Deutschland			78
Die Vorläufer			78
A. Keller—E. von Seckendorf.	Volkslieder aus der Bretagne	1841	78
W. Tappert.	Wandernde Melodien	1868—1890	79
A. E. Berger.	Volksdichtung und Kunstdichtung (Zschr. Nord und Süd)	1894	79
W. Scherer.	Geschichte der deutschen Literatur, 3. Aufl.	1885	79
Fr. M. Böhme.	Unsere volkstümlichen Lieder	1895	82
H. Springer	Vilota und Nio (Festschrift zum 90. Geburtstag Roch. v. Liliencrons)	1910	81
Heinr. Rietsch.	Kurze Betrachtungen zum deutschen Volkslied (Festschr. z. 90. Geb. R. v. L.)	1910	82

Digitized by Google

			S.
Carolina Valentin.	„Ach, wie ist's möglich dann" (F. z. 90. G. R. v. L.)	1910	82
A. Liebscher.	Volkstänze (Zschr. Kunstwart)	1924	82
John Meier			83
J. Meier.	Kunstlied und Volkslied in Deutschland	1898—1906	83, 79
	Kunstlieder im Volksmund	1906	84
	Volksliedstudien	1917	83
Fr. Panzer.	Bespr.: J. Meier, Kunstl. u. Volksl. in D., Kunstl. im Volksm. (Zschr. f. d. Ph.)	1912	83
Max Friedländer.	Volksliederbuch für gemischten Chor	o. J. 1915	86
G. Winter.	Das deutsche Volkslied	1900	86
A. Götze.	Der Begriff des Volksliedes (Zschr. f. d. d. Unterricht)	1914	86
	Begriff und Wesen des Volksliedes (Zschr. Germ.-Rom. Monatsschr.)	1912	87
	Der Stil des Volksliedes (Zschr. f. d. d. U.)	1914	88
J. W. Bruinier, K. Reuschel			89
J. W. Bruinier.	Das deutsche Volkslied, 5. Aufl.	1914	89
K. Reuschel.	Volkskundliche Streifzüge	1903	90
	Deutsche Volkskunde	1920	91
K. H. Prahl, A. Dauer.			91
K. H. Prahl.	Unsere volkstümlichen Lieder	1920	91
	Das Volkslied (Zschr. f. d. d. Unterr.)	1901	91
A. Dauer.	Das alte deutsche Volkslied nach seinen festen Ausdrucksformen betrachtet	1909	92
G. Schünemann.	Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland	1923	92
V. Schirmunsky.	Das kolonistische Lied in Rußland (Zschr. d. V. f. Volksk.)	1927	94
2. Frankreich			96
Maurice Bouchor.	40 chansons populaires des provinces de l'Ouest	1901	97

Digitized by Google

			S.
A. Riquoir, H. Bremond			98
Motu proprio sur la musique sacrée		1903	98
J. Delporte.	Le cantique populaire	1922	98
A. Gastoué.	Le cantique pop. en France	1924	98
Vincent d'Indy.	La scola cantorum	1925	98
Antoine Riquoir.	Le chant et la langue vulgaire à l'église, cantiques et noëls Béarnais	1913	99
Henri Bremond.	Histoire littéraire du sentiment religieux en France	1924	99
	La poésie pure (avec un débat sur la poésie par R. de Souza)	1926	100
3. Belgien			100
Mathias Tresch.	Evolution de la chanson française, savante et populaire . (o. J.)	1927	100
4. Holland			102
H. F. Wirth.	Der Untergang des niederländischen Volksliedes	1911	103
J. J. A. A. Frantzen.	Over middeleeuwsche school- en Volkspoëzie	1923	105
A. Jolles, J. de Vries			107
A. Jolles.	Het sprookje (Zschr. de Gids)	1922/3	107
J. de Vries.	De wetenschap der sprookjes (Zschr. Vragen des tijds)	1924	107
	Over den stijl der volksvertelsels (Zschr. Vragen v. d. dag)	1923	108
	Quelques particularités de la poésie populaire (Zschr. Edda X)		108
IV. **Gesunkenes Kulturgut und primitive Gemeinschaftsdichtung**			110
1. Deutschland			110
H. Naumann.	Grundzüge der deutschen Volkskunde	1922	110
A. Penkert.	Das Gassenlied	1911	110
Knud Rasmussen.	Grönlandsagen	1922	115

Digitized by Google

		S.
R. M. Rilke.	Wie der alte Timofei starb	115
E. Hoffmann—Krayer.	Naturgesetz im Volksleben (Zschr. Hess. Blätter f. Volksk.) . . 1903	115
A. Strack.	Bespr.: Hoffm.-Kr. Volkskunde als Wissenschaft (Hess. Bl. f. V.) 1903	116
	Der Einzelne und das Volk (Hess. Bl. f. V.) 1903	116
A. Spamer.	Um die Prinzipien der Volkskunde (Zschr. Hess. B. f. V.) . . 1924	118
V. v. Geramb.	Zur Frage n. d. Grenzen, Aufgaben, Methoden d. deutschen Volksk. (Zschr. d. V. f. Volkskunde) 1927	117, 133
L. Klages, H. Pongs, Ludwig Klages.	O. Lauffer	118
	Zur Psychologie des Volksliedes (Zschr. Die literarische Welt) 1927	118
Roland Holst.	Enkele gedachten over de harmonie van constructieve en versierende vormen (Nederl. amb.- en nijverheidsk.) 1923/4	119
H. Pongs.	Das Bild in der Dichtung . 1927	120
O. Lauffer.	Deutsche Volkskunst (Zschr. f. Deutschk.) 1909	121
G. Müller.	Die deutsche Dichtung v. d. Renaissance bis zum Ausgang des Barock (Handb. der Literaturw.) o. J.	122
	Geschichte des deutschen Liedes 1925	122
2. Belgien		124
Ernest Closson.	Chansons populaires des provinces Belges, 3me éd. 1913	124
	Etude musicale (Doutrepont, les noëls wallons) 1909	125
Zusammenfassung		128
W. Doegen.	Fünfzehn Jahre königliche und Staatsbibliothek 1921	130

Digitized by Google

S.

II. TEIL

Einleitung 137

I. **Traditionelle Zeilen** 141

Là-haut sur la montagne. 141, 236
Dort (Da) droben auf dem Berge

Au jardin de mon (notre) père 143, 236
In meines Vaters Garten . . . .
In mijnen hof

Je me levay par un matin (avant le jour) 145, 236
et m'en entray en un jardin, je trouvay . . . .
Es sollte ein Mädchen (Jäger, eine Jungfrau) früh
aufstehen und in den Wald gehen.
Daar is een vrouw maget vroeg opgestaan en . . . .

Je la prins par sa main blanche 147, 236
Er nahm sie bei der Hände, bei ihr schneeweißen Hand.
hi nam dat maechdeken bider hant, bi haer sneewitte handen.

seinen Willen tun, sein Wille ist ergangen 148, 236
zijnen willen doen.

Er breit sein Mantel in das Gras, er bat sie, ... 148, 236
daß sie zu ihm saß.
hi namse in sinen armen, hi swanckse al in dat gras.

Was zog er aus der Tasche? 150, 236
Wat trok hij uit zijnen zak?

Mein Kopf tut mir so weh. 150, 236
mijn hooft doet mi so wee.

Wir trinken den kühlen Wein. 150
wij drinken den coelen wijn.

die Schlußstrophe 150

II. **Die Zahlensymbolik** 152

der Ursprung, die Bibel 152, 153
die Zahl 3, in religiöser Bedeutung 153
in übernatürlicher Bedeutung 156
eine geringe Anzahl 157

Digitized by Google

S.
die Zahlen 30, 300 160
die Zahlen 33, 36, 6 . . . . . 161, 162
die Zahl 7, in der Bibel, in religiöser Bedeutung 163
7 Jahre dienen, warten, wandern 164
eine größere Anzahl 165
7 und 3 167
die Zahlen 5, 500 168
die Zahlen 4, 2, 40 169
die Zahl 13 170

III. **Die Blumensymbolik** 172

Blumen als Liebessymbole 172
die Rose 173
Blumensymbole in den „Blasons" 176
Häufungen von Blumennamen 177
„Botanik der Liebe", gekünstelte Symbolik 179
Wohlgemut 179
Jelängerjelieber 180
Wegwart 180
Schabab 181
Augentrost, Ehrenpreis, Maßlieb, Vergißmeinnicht . 182

Blumen in der Volkserotik 183
der Rosengarten 184
Rosen brechen (pflücken) 184
die Rose in andern Ausdrücken 186
französische Liebesblumen 187
Rosmarin 188
Veilchen 189
der Apfel 191
Muskaten 193
die Nuß 193
Petersilie 194
„giroflée" 195
„muguet" 195

Die Blume als Trauersymbol 196
die Rose auf dem Grab 197
die Rose als Unheilverkünderin 199
die Lilie 200
Rosmarin 202

Digitized by Google

S.

IV. Die Farbensymbolik 204

Die Farben als weibliches Schönheitsideal 204
weiß 205
schwarzbraun, blond 207
rot 208

Gekünstelte Farbensymbolik 209
weiß, die Glücksfarbe, Symbol des Reinen, Guten, Edlen, Unschuldigen, des Jungfräulichen . . . 210
der weiße Schleier 212
eine festliche Farbe 213
als Todes- und Trauerfarbe 214
als unheilverkündende Farbe 214
rot, die Farbe der feurigen Liebe 216
die Farbe des Todes 218
schwarz als Symbol der Trauer, der Furcht und des Grauens 219
als Symbol des Liebesleides 220
als Teufelsfarbe 222
grau als Unglücksfarbe 222
als festliche Farbe 223
als unheilverkündende Farbe 224
grün, die Farbe der Hoffnung 224
der grüne Rock 226
gelb, das Symbol der geschlechtlichen Liebe 226
blau, Symbol der Treue und „Stetigkeit" 229
als Trauerfarbe 230
braun, eine schöne und festliche Farbe 231
braun ist rot 232
die Farbe des Leides und der Trauer 233

Abkürzungen 236

Beilage I, II, III, IV, V, VI, VII 236

Literaturverzeichnis zum II. Teil 237

Inhalt des I. Teiles 240

Inhalt des II. Teiles 249

Digitized by Google

Digitized by Google

STELLINGEN

I.

Levy's bewering, „Beide Grimm nehmen ein organisches und ganz unbewußtes Entstehen des Volksliedes an" is niet juist. (Paul Levy, Geschichte des Begriffes Volkslied, Berlin 1911, S. 77).

II.

In zijn verklaring der bloemen- en kleurensymboliek is Uhland te idealistisch.

III.

„Deutscher Liederhort" van Erk en Böhme is niet betrouwbaar voor de namen der bloemen in het volkslied.

IV.

Kalff's stelling, „Het meisje, dat aan de gestelde eischen (het schoonheidstype in de minneliederen) zal beantwoorden, moet blond haar hebben" is niet in overeenstemming met de feiten. (Het lied in de Middeleeuwen, Leiden 1883, S. 333).

V.

Het standpunt van Pommer en Jungbauer ten opzichte van het volkslied is door Levy eenzijdig weergegeven. (Geschichte des Begriffes Volkslied, S. 155).

VI.

H. Naumann's voorstelling van het begrip volkslied is niet oorspronkelijk. (Grundzüge der deutschen Volkskunde, Leipzig 1922).

Digitized by Google

VII.

De bewering van Bruinier, dat „das Kinderspiellied von Ännchen", een overblijfsel der „Blaubartlieder", niet tusschen Schelde en Elbe gezongen wordt, moet tegengesproken worden. (Das deutsche Volkslied, 5. Aufl. Leipzig 1914, S. 98).

VIII.

De uiting van Franck, „Die gutturale Media kennt die heutige niederländische Sprache nicht mehr" is onjuist. (Mittelniederländische Grammatik, 2. Aufl. Leipzig 1910, S. 8).

IX.

Met het z.g. „Gedankenreferat" zijn nieuwe constructies ontstaan, waaraan tot nog toe door de grammatici geen of niet voldoende aandacht werd geschonken.

X.

Kloeke onderschat de beteekenis van organisch-phonetische invloeden bij de klankveranderingen, wanneer hij deze, naar het voorbeeld van lexicologische wijzigingen, in hoofdzaak aan milieu-invloed en distinctiedrang wil toeschrijven. (G. G. Kloeke, De Hollandsche expansie in de 16e en 17e eeuw. Proeve eener historisch-dialectgeografische synthese, 's-Gravenhage 1927).

XI.

Het motief van het „dreimal hereinrufen" in Goethes Faust (Studierzimmer), dat bij Fr. Hebbel (Die Nibelungen, Siegfrieds Tod V9) en bij H. Heijermans (Op hoop van zegen III5) als „driemaal kloppen" voorkomt, is ontleend aan de volksliteratuur.

Digitized by Google

XII.

In het feit, dat in eenige novellen van Th. Storm geliefden elkaar niet schrijven, weerspiegelt zich een eigenschap van Storm zelf.

XIII.

De folkloristische wetenschap moet als een zelfstandige wetenschap worden beschouwd.

XIV.

Behalve de „litterair-economische afdeeling der H. B. S." heeft een „litterair-historische afdeeling" recht van bestaan.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

NT

Digitized by Google

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 06280 9200

BOUND

DEC 14 1949

UNIV. OF MICH.
LIBRARY

Digitized by Google